

# 1. LA CONTINUIDAD Y LA RENOVACIÓN DE LA TRADICIÓN EN LOS AÑOS TREINTA

**1. 1. ANTECEDENTES E INTRODUCCIÓN: EL CUALIFICADO CLASICISMO TARDÍO DE SIR EDWIN LUTYENS.**—Consumada la revolución de las vanguardias en los primeros años treinta, e iniciado así el desarrollo pleno de la arquitectura moderna, se produjo en la arquitectura occidental, como contestación a la misma, tanto una continuidad, muchas veces militante, de la tradición clásica, como un compromiso entre tradición y modernidad que dieron lugar a arquitecturas de notable relevancia.

Una figura tan importante como la del gran arquitecto inglés **sir Edwin Landseer Lutyens** (Londres, 1869-1944) desarrollaba todavía, en aquellos años, una obra que tenía sus bases en las décadas anteriores —que hundía incluso sus raíces en el siglo XIX—, perteneciendo con ello a una línea historicista anterior a la modernidad, empeñada en la continuidad de la tradición, y que fue capaz así de ignorar el desarrollo de la revolución moderna y hasta su misma existencia.

Lutyens acabó en los años treinta el impresionante conjunto de los *palacios gubernamentales del virreinato británico* en Nueva Delhi (India, 1911-1931), representando con esta gran obra la notable fuerza del conservadurismo arquitectónico inglés, pues le rodeaba incluso una importante escuela de seguidores. Puede decirse que, en los primeros años del siglo XX, se había convertido ya en el indiscutible líder de su generación en Inglaterra, si bien su gran obra será luego olvidada por sus compatriotas de las posteriores generaciones, precisamente por haberse opuesto directamente a la modernidad sin concesión alguna.

Su singular figura pertenece, pues, casi a otra época que a la que ahora tratamos propiamente, ya que desarrolló su obra más bien en coincidencia con la formación de la arquitectura moderna que en la inmediata que ahora nos ocupa. Sin embargo, los años en los que la vanguardia había consumado ya su revolución, recibieron también tanto su influencia como algunas de sus contribuciones tardías.

Hijo de un pintor de paisajes, estudió en Londres sin llegar a tener una formación convencional en arquitectura, salvo una temporada con Gertrude Jekyll estudiando la arquitectura popular. Trabajó en el estudio de sir Ernest George durante dos años y después empezó su propia práctica. Inició su carrera como arquitecto de jardines y como brillante seguidor del pintoresquismo inglés. Dentro del movimiento *Arts and Crafts*, fundado por Morris, llevó a cabo una primera parte de su dilatada carrera dedicado a la realización y a la reforma de grandes viviendas aristocráticas campestres, así como al proyecto de sus jardines, todo ello de 1896 a las dos primeras décadas del siglo hasta 1912.

*Iglesia unitaria en Hampstead Garden Suburb*  
(Londres, 1906), de E. L. Lutyens. Detalle



En estas realizaciones practicó un brillante historicismo, mezclando con extrema habilidad los recursos derivados del romanticismo pintoresco y de la tradición académica. Su virtuosismo y originalidad en el tratamiento no convencional de los instrumentos proyectuales y su ligadura a una sabia y sólida tradición constructiva, produjeron una obra extremadamente valiosa y estimada, sin duda lo mejor de Gran Bretaña en aquellos años.

Igualmente destacó en la realización de una interesante ciudad-jardín, según la ideología utopista derivada de Howard, la llamada *Hampstead Garden Suburb* (1906), en las afueras de Londres, realizada con Parker y Unwin. Para ella construyó el edificio central y numerosas viviendas, aunque ha de hacerse notar sobre todo las dos magníficas iglesias, una junto a la otra, distintas y semejantes, en las que una flecha gótica y una cúpula clásica cuidan del diferente carácter preciso para cada una, pero también en las que el antiguo pintoresquismo de Lutyens, aún estando presente, parece anunciar la poderosa emergencia de lo que enseguida sería la práctica del más exaltado clasicismo. Un clasicismo que será propio del siglo xx, llamado a combatir, como el moderno, al historicismo ecléctico, y cuyo representante europeo sería sobre todo sir Edwin Lutyens.

*1. 1. 1. Clasicismo para una capital imperial: Nueva Delhi.*—El proyecto de Nueva Delhi se inició en los años diez. Lutyens dirigió la totalidad del conjunto y proyectó y construyó *el palacio del virrey*, la *Hyderabad House*, la *Baroda House* y los magníficos jardines y complementos urbanos que realizaban la gran avenida principal (Kings Way, entre los que destaca el gran Arco de Triunfo en memoria de la guerra), a la que el palacio daba remate.

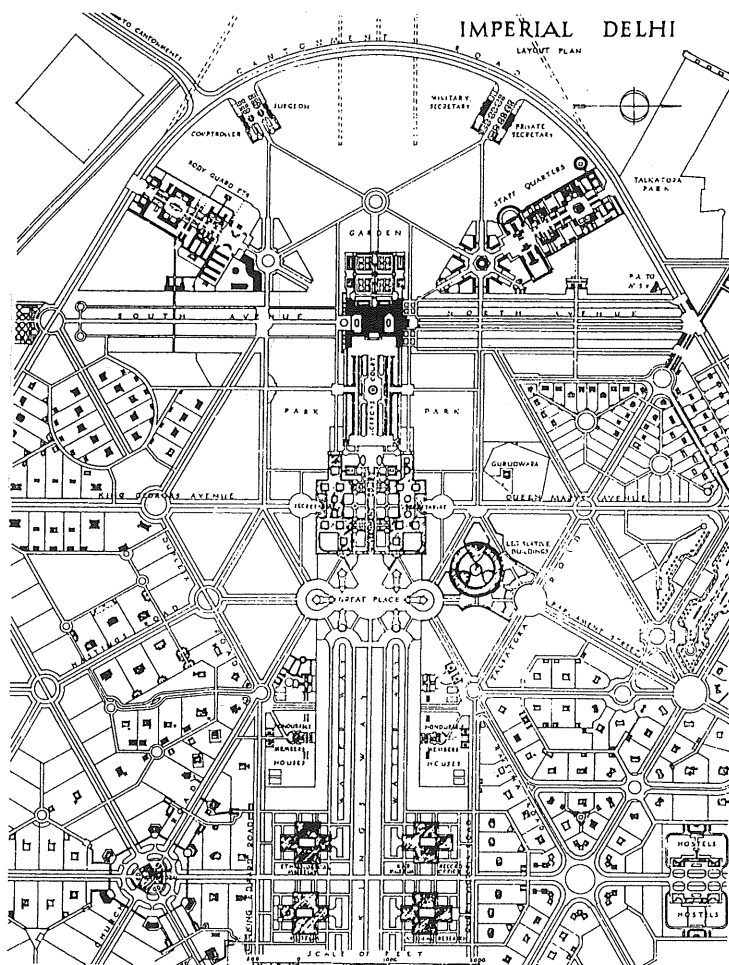
Los grandes *edificios del Secretariado*, también incluidos en este eje primario, fueron realizados por su discípulo y luego rival **Herbert Baker** —que realizó igualmente el *Council House* (hoy Parla-

mento)—, arquitecto tardoclásico enormemente influido por su maestro, y también de gran calidad, aunque algo más convencional que aquél.

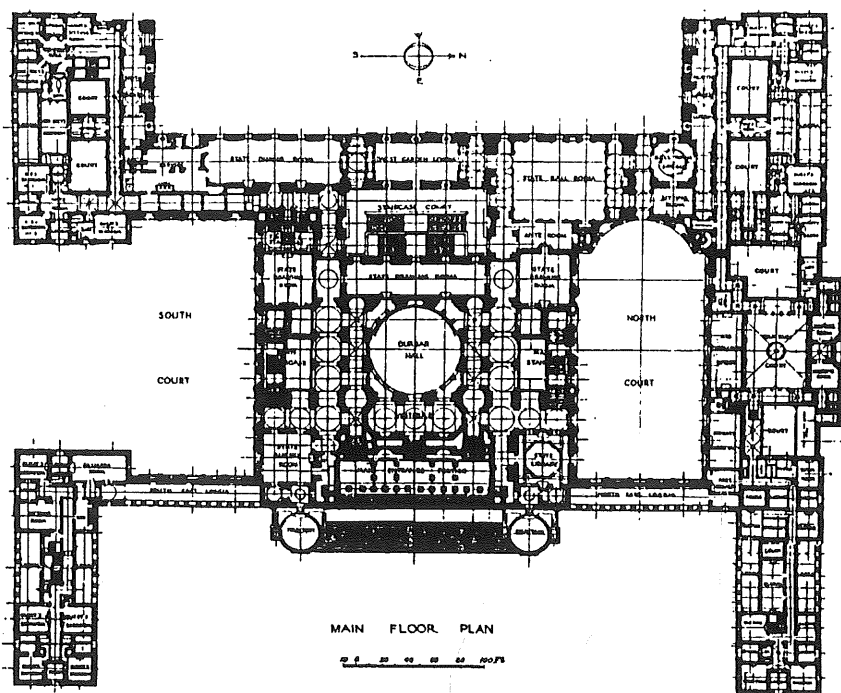
Otros arquitectos que trabajaron en Nueva Delhi fueron R. T. Russell, que hizo la *Eanster Court* y la *residencia del Comandante en Jefe*, y H. A. N. Medd, que realizó las dos interesantes catedrales, la anglicana de la *Redención* y la católica del *Sagrado Corazón*. Ambos planteaban una gran continuidad con las arquitecturas de Lutyens y de Baker. W. S. George, que construyó la *iglesia de Santo Tomás*, y A. G. Shoosmith, que hizo la de *San Martín*, fueron más libres, proyectando unos bultos eclesiales formados por grandes masas de ladrillo casi ciegas y cúbicas de gran interés. El conjunto de Nueva Delhi puede tenerse por el más importante de cuanto se hizo con el tardoclasicismo en el siglo xx al reunirse en él la gran calidad con la extrema magnitud.

En el magnífico *palacio del virrey*, Lutyens dio paso a un clasicismo tan personal como atento en lo figurativo a una cuestión de carácter oriental —o hindú, si se prefiere—, sin duda trasladando aquella idea del «espíritu del lugar» que había sido tan básico para el proyecto de sus villas aristocráticas británicas, realizadas años antes y, también, en coincidencia con el largo proceso de las obras de Nueva Delhi.

Con la existencia igualmente de importantes jardines arquitectónicamente ligados al palacio, este acabó siendo un trabajo relativamente similar al de sus residencias campestres, pudiendo decirse que se trataba en realidad de su culminación, si bien ahora debía acometer una obra muy diferente, tanto



Detalle del trazado de Nueva Delhi, con la situación del *palacio del virrey*, de E. L. Lutyens



*Planta principal del palacio  
del virrey en Nueva Delhi, de  
E. L. Lutyens*

por su descomunal escala con respecto a las villas, como por su significado y su posición en la configuración de un gran lugar urbano principal.

Así, toda idea de pintoresquismo ha desaparecido en favor de un monumentalismo clásico, más adecuado para su condición de «corazón de la ciudad» y de imagen del poder. Como ejercicio lingüístico el palacio es asombroso por su potencia formal, combinando con extrema habilidad las convenciones académicas y el modo personal de entenderlas, constituyendo una de las grandes obras maestras del clasicismo tardío.

Pero como planimetría, y para su fortuna, el palacio continúa todavía relativamente próximo a algunos de los criterios proyectuales manejados en las villas inglesas. Así, en el organismo palaciego se manipuló con virtuosismo el sabio juego entre simetrías y asimetrías, que caracterizó la elaboración proyectual de aquéllas. El frente urbano al jardín que abre la avenida axial es completamente simétrico, presentándose en su convencionalidad académica de frente principal con escalinata y columnata, cúpula y pabellones laterales.

Pero ni a un lado ni a otro se respeta esta simetría, siendo abierto el patio sur y cerrado el patio norte, esto es, muy distintos entre sí, aunque realizando ambos frentes simétricos en sí mismos, como también vuelve a ocurrir con el lado trasero.

El núcleo central del palacio, concebido como una villa clásica, en la que todavía puede verse con claridad una cierta tradición neopalladiana, es completamente simétrico y ordenado en su interior, pero pierde dicho orden en la parte trasera, donde los elementos interiores son bien diversos aun cuando presentan al exterior la misma fachada. Ello ocurre también en relación con todas las demás partes y pabellones que componen los frentes que no son principales.

Este juego entre orden y desorden, que logra disponer con libertad un complejo programa sin rendirse a rígidas simetrías e igualdades, pero sin desprestigiar en lo que éstas sirven a la configuración del espacio urbano, es una clara herencia del pintoresquismo romántico, comprometido con la fuerte variedad de los programas domésticos, y, como hemos dicho, traslación magnificada de los instrumentos proyectuales empleados en las villas.

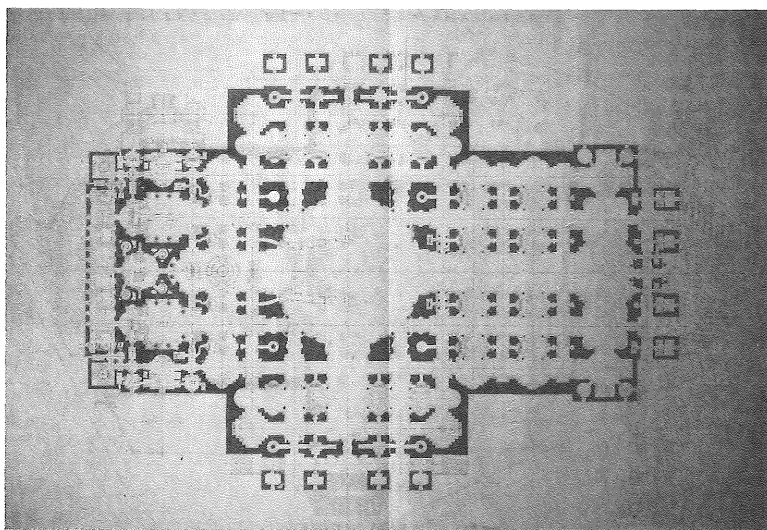
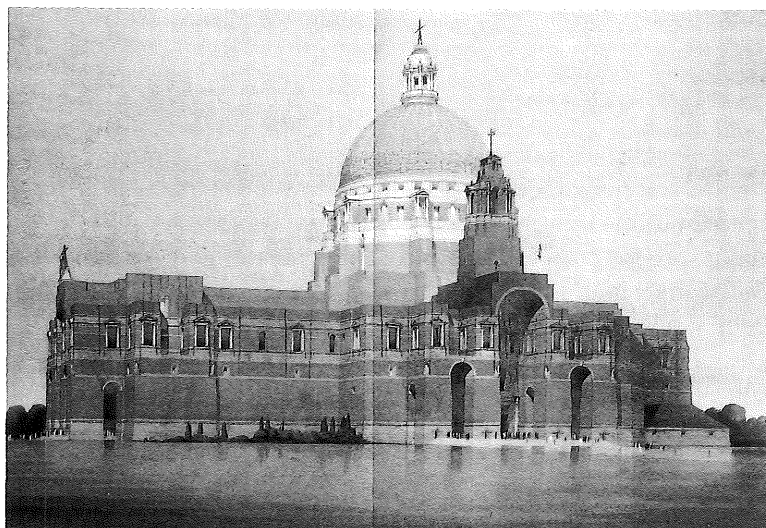


Teniendo sobre sí el problema de representar la grandeza del Imperio, lo hizo con la magnificencia que a menudo se produce cuando las grandes instituciones, a las que la arquitectura sirve, están muy próximas precisamente a su definitiva decadencia.

1. 1. 2. *La utopía clásica de la catedral de Liverpool.*—Dentro ya de nuestra época y de nuestro tema específico, Lutyens representó con fuerte decisión la resistencia clásica frente a la arquitectura moderna con obras tan cualificadas como el proyecto para la *catedral católica* de Liverpool (1929-1933-1959), del que sólo se construyó la cripta, acabada ya después de su muerte, e interrumpiéndose la ambiciosa obra general por lógicos motivos económicos.

Al decir del profesor John Summerson, su gran defensor, se trataba del «último y supremo intento de abrazar Roma, Bizancio, el románico y el Renacimiento en una síntesis triunfal y triunfante». En su interrupción podemos ver, no obstante, el símbolo de la muerte de un sistema sin salida, si bien Summerson asegura que su proyecto no construido se inscribe en la historia de la arquitectura de forma semejante al de tantas otras obras maestras del clasicismo no realizadas.

*Proyecto de la catedral católica de Liverpool (1929-1933), de E. L. Lutyens. Perspectiva de Cyril A. Farey*



*Proyecto de la catedral católica de Liverpool (1929-1933), de E. L. Lutyens. Planta*

El proyecto de la catedral católica de Liverpool constituye, en efecto, una apretada síntesis entre dos principales modelos, el de San Pedro de Roma —el de Bramante y el de Miguel Ángel— y el de San Pablo de Londres, de Wren, cuya influencia aparece con nitidez sobre todo en la solución, interior y exterior, de la cúpula. Pero también de aspectos bizantinos, concretamente de Santa Sofía, a la que recuerda, más conceptualmente, en el modo de concebir el exterior como un «trasdós», seleccionado y esencial, del interior.

La condición masiva y simplificada del exterior evoca también la arquitectura de la Roma imperial, tanto en el expresivo y masivo basamento, como en la atractiva combinación de paños desnudos y abruptamente cortados con los frisos clásicos que decoran a éstos, finamente realizados.

La planta, y el consecuente espacio interior que provoca, parece concebirse igualmente como una superación de las ambiciones formales de las grandes basílicas. Compuesta por cinco naves, tan separadas entre sí que sus machones dan lugar a capillas, gran parte del inmenso templo presenta la configuración de una compleja trama, casi urbana. El espacio cupulado es redondo desde su base y la cabecera que lo prolonga es también extremadamente compleja, formando de por sí una nueva basílica.

Lutyens, al recibir este encargo, parecía no resignarse a ejercer la disciplina sin apurarla en toda su plenitud histórica, como ya había logrado en Nueva Delhi. Aunque puede decirse que los grandes recursos de la disciplina histórica estuvieron presentes con gran intensidad más todavía en este proyecto de gran catedral, que no logró ver construida, que en la capital virreinal.

*1. 1. 3. Hacia un nuevo Londres histórico.*—Lutyens realizó también algunos edificios en Londres desde el final de los años veinte y durante los treinta. Eran ya tiempos en los que cualquier residuo del pintoresquismo romántico o del eclecticismo de raíz decimonónica habían sido completamente sustituidos, por los propios arquitectos tradicionales, por un nuevo despertar de la arquitectura clásica estricta, muy propio del siglo XX, y tal y como las grandes obras anteriores del mismo Lutyens —Nueva Delhi y sobre todo Liverpool— demostraban ya con elocuencia.



*Britannic House en Finsbury Circus (Londres, 1927), de E. L. Lutyens*



*Grosvenor House Hotel en Park Lane* (Londres, 1926-1928), de E. L. Lutyens, con Wimperis, Simpson & Guthrie. Detalle



*Central de Midland Bank en Poultry y Princes Street* (Londres, 1924-1939), de E. L. Lutyens

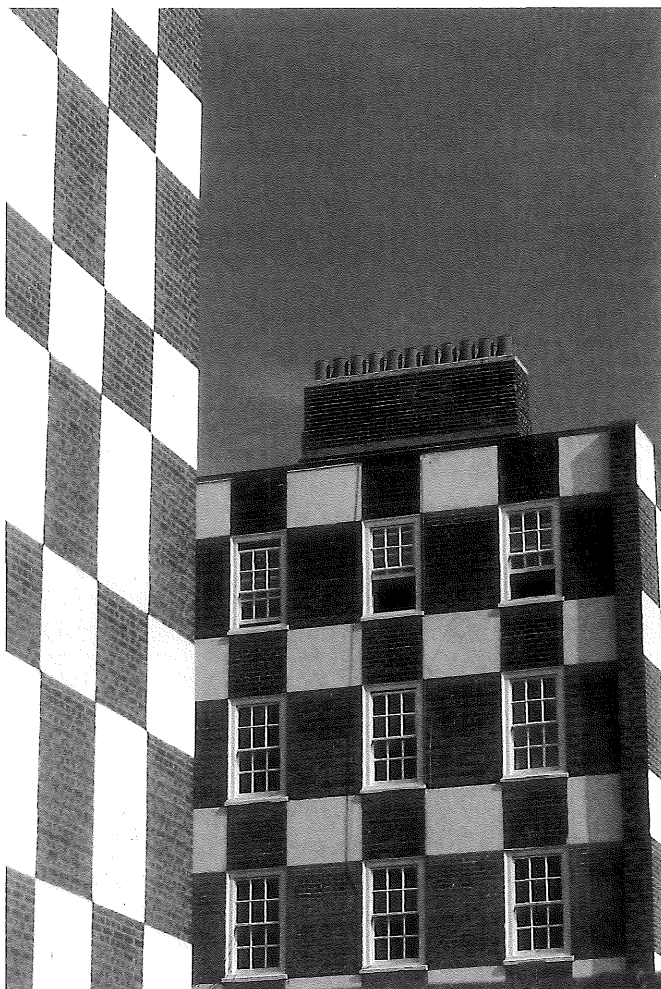
En Inglaterra, y bajo su mano principal, la arquitectura académica tomó sobre sí, todavía, la representación de la nación y de la corona —como en Nueva Delhi había tomado años antes la del Imperio— a través de la áulica construcción de un Londres que pretendía, en la dotación de sus modernas instituciones empresariales y comerciales, volver a ser de nuevo una ciudad clásica después del paréntesis romántico del siglo XIX.

Entre sus producciones de esta época destaca el edificio de negocios *Britannic House* en Finsbury Circus (Londres, 1927), acaso el más cualificado y enfático de los que hizo. Su espléndida volumetría urbana, enriquecida con el lenguaje del clasicismo, parece estar declamando su completa superioridad sobre cualquiera que fuese otra arquitectura para seguir definiendo la atractiva ciudad.

No obstante, de su condición tardía y del significado de Lutyens como la personificación de la más brillante oposición a una arquitectura moderna, ya entonces bien emergente, da idea el hecho de que los restantes edificios que hizo en la capital, y en la época que tratamos, fueran las más de las veces sólo colaboraciones con otros equipos de arquitectos, encargándose Lutyens sobre todo de las fachadas y volumetrías urbanas, y garantizando con su actuación el celo «ambientalista» de las autoridades municipales.

Era así pues, y pese a todo, un momento de retirada, a la vez que, paradójicamente, un momento también «moderno»: el clasicismo asumía un papel de pura escenografía, al servicio de volúmenes contenedores muy abstractos, y que tenía así ya muy poco que ver con la antigua unidad de la tradición que en otras ocasiones pudo desarrollar.

Entre las obras de este tipo pueden destacarse el *Grosvenor House Hotel*, en Park Lane (1926-1928, con Wimperis, Simpson & Guthrie), o el edificio para banco y pisos de vivienda en *Pall Mall* (1929, con W. H. Romaine-Walker). Más tardíos fueron la *British Industries House*, en Oxford Street (1931-1933) o el *Midland Bank Head Office*, en Poultry y Princes Street (1924-39). Aunque con colaboradores (Gotch y Saunders), de este último trabajo se encargó de un modo más completo, siendo acaso su realización inglesa más importante en estos años.



*Barrio de viviendas en Pimlico (Londres, 1928-1930), de E. L. Lutyens*

*1. 1. 4. La alternativa de modernidad y el final del clasicismo británico.*—Como una opción ante la arquitectura moderna, suficientemente combativa, pero también en cierto modo excepcionalmente contagiada de algunos de sus matices, ha de recordarse todavía el interesantísimo *barrio de viviendas en Pimlico* (en Page y Vincent Street, 1928-1930), cuya paralelepípedica volumetría y brillante condición figurativa a través de un llamativo tratamiento en damero blanco y negro explica sus preocupaciones expresivas, al tiempo que intenta asestar un duro golpe a una modernidad que, paradójicamente, había sido esta vez utilizada.

En los años de la segunda guerra europea, la cultura inglesa conservaba todavía una singularidad tardoclásica que la acercaba, por cierto, a la situación española. Ambas culturas estuvieron muy ligadas a la supervivencia de la arquitectura académica y, como manifestaciones europeas periféricas, a una expresión moderna más singular y moderada, menos unida al triunfo del Estilo Internacional.

En plena guerra, un comité de planeamiento de la Royal Academy, presidido por Lutyens, elaboró una serie de propuestas para aprovechar las destrucciones de Londres en favor de una ciudad que, aunque conseguía proponerse como extremadamente académica, no era, desde luego, respetuosa con el pasado. Inventar un Londres en el siglo xx, prolongando el contemporáneo clasicismo de la City, daba cuenta de cómo los «clásicos», del mismo modo que los «modernos», coincidían a la postre en la destrucción de la ciudad vieja.

Las reformas propuestas por el comité consistían en eliminar gran parte de los antiguos e irregulares tejidos urbanos de la ciudad para proponer nuevas ordenaciones monumentales en muchas de sus áreas singulares. Picadilly Circus, Trafalgar Square, Waterloo Bridge, Covent Garden, el área del British Museum o la de St. Paul's Cathedral, fueron, entre otros, los puntos estudiados para la realización de una ciudad clásica —mucho más clásica que la antigua—, pero que, inevitablemente, se quedaría en los papeles. Fue el último intento, ya baldío, de una cultura académica que había sido muy operativa hasta bien pocos años antes.

Pero el desenlace de la guerra fue lo que hizo al fin que la supervivencia del clasicismo se viera afectada por la ligadura que alcanzó con los regímenes dictatoriales, fueran éstos vencidos —el régimen nazi— o vencedores —el régimen soviético—; y que la arquitectura moderna apareciera así, consecuentemente y con cierta rapidez, como emblema y sinónimo de sociedad libre y avanzada. La inserción de nuevos edificios en Londres, y en toda Inglaterra, con la arquitectura del Estilo Internacional dio al traste con el conservadurismo cultural británico empezando a ser un hecho habitual. La arquitectura moderna comenzó incluso a jugar un papel semejante al del viejo clasicismo, al aparecer como un valor indudable, esencialmente positivo, capaz de yuxtaponerse sin más a cualquiera que fuere el contacto urbano. Capaz, como el clasicismo, de destruir la ciudad.

\* \* \*

Fue, pues, sir Edwin Lutyens el arquetipo del profesional extremadamente seguro de la continuidad clásica a través de su poderosa formación académica, sin que le afectara nunca, al menos en suficiente modo, la contemporánea existencia de las vanguardias, ya definitivamente triunfantes en los tiempos de la última parte de su carrera.

Murió en enero de 1944, sin ver el final de la guerra y sin conocer así la desaparición definitiva de la arquitectura clásica, durante la obra de la catedral católica de Liverpool, rodeado de sus dibujos.

En conjunto, dejó una obra muy abundante, de gran importancia artística y constructiva, de asombrosa habilidad, y, consecuentemente, con una permanente carga de interés. En una tradición muy específicamente inglesa, su capacidad para representar al Imperio y a la nación, o a la propia corona, había sido premiada al ser ennoblecido con el título de sir. Su ligadura sobre todo a etapas anteriores justifica que no tengamos el detenimiento que su figura merecería, siendo completamente necesaria, no obstante, esta referencia.

**1. 2. OTROS CLASICISMOS Y NOVECENTISMOS. INTRODUCCIÓN.**—Con un preciso origen en la fuerza de la Secesión vienesa y en el magisterio de Otto Wagner, resultará preciso considerar la curiosa e interesante figura del esloveno **Jože Plečnic** (1872- 1957), que después de su período vienes practicó un clasicismo ecléctico, personal y fantástico, cuyo conocimiento hace muy poco que trascendió las fronteras austriacas o las de su país de origen. Su obra nos ocupará brevemente de forma inmediata.

Pero, si dejamos al margen a personajes como los citados —o a la importante figura española de **Luis Moya** (1904-1990), acaso el clasicista más tardío—, pocos fueron los arquitectos de esta época verdaderamente valiosos, empeñados en continuar con la tradición clásica en un sentido estricto, fuera éste personal o más convencional.

Lo más común fue el aludido compromiso entre tradición y modernidad, que se conoció en Italia como *novecentismo*, y que tuvo su más intenso representante en el milanés **Giovanni Muzio** (1893-1985).

Aunque su influencia fuera muy local, será preciso destacar igualmente obras como las del alemán **Heinrich Tessenow** (1876-1950), perteneciente al Werkbund, y practicante de una arquitectura domés-

tica fuertemente enlazada con las tradiciones artesanas de la carpintería. Ignoró la revolución moderna, pero practicó un afinado racionalismo de raíces rurales dotado de gran interés y que ha sido modernamente redescubierto. Su obra se enlaza también, aunque indirectamente, con las arquitecturas oficiales del régimen nazi, a las que habremos de referirnos.

También en el área alemana, es necesario destacar la obra de arquitectos de compromiso entre tradición y modernidad, próximos al *novecentismo* italiano, como **Dominikus Böhm**, uno de los mejores proyectistas eclesiásticos alemanes de este siglo, o el caso del influyente **Bonatz**. E igualmente de un singular arquitecto derivado del expresionismo, **Otto Bartning**, destacado en la construcción de templos.

Un caso aparte, por su gran influjo e importancia, ha de considerarse el de **Auguste Perret** (1874-1954), maestro de Le Corbusier, que protagonizó de modo muy notable la introducción de algunos conceptos de la arquitectura nueva, pero que continuó, después de consumada la revolución moderna, practicando una arquitectura de compromiso. Una arquitectura que se había tenido en un principio por una manera de transición, pero que representaba en realidad para él un ideal muy estable.

La obra de Lutyens y la de todos los arquitectos ahora citados, es de una gran calidad arquitectónica, mostrando así cómo la revolución moderna llevada a cabo por las vanguardias fue precedida primero, acompañada después, y posteriormente contestada, por un nuevo interés en el clasicismo —o una cierta continuidad con algunos de sus aspectos— entendido como el estilo universal de occidente, y al que se le concedía por parte de algunos la capacidad para resolver todos los problemas, incluidos los contemporáneos.

Un interés que se inició en el principio del siglo, y que, como la arquitectura moderna, aspiraba también a superar el eclecticismo del XIX. Clasicismo contemporáneo y funcionalismo —o arquitectura moderna, si se prefiere— no serán, así, y en principio, del todo contrapuestos, constituyendo códigos diferentes para puntos de vista algunas veces comunes, y viéndose mezclados con alguna frecuencia en la formación de un eclecticismo de nuevo cuño.

Pero casi todas las obras que participaban en alguna medida de ambos mundos, clásico y moderno, fueron interpretadas normalmente por la crítica vanguardista como posiciones premodernas, estimadas como arquitecturas pioneras, de transición. Este equívoco pudo sostenerse todavía durante la etapa de mayor acción de las vanguardias, cuando la modernidad era sustentada por muchas versiones diferentes, pero quedó finalmente puesto de relieve como tal equívoco una vez que el racionalismo —lo que luego se conocerá como Estilo Internacional— empezó a detentar una indiscutible hegemonía.

A partir de los años treinta las arquitecturas con rasgos o principios tradicionales fueron de un mayor o menor compromiso con las ideas de la modernidad, habiendo aceptado como propias cuestiones asimiladas de aquéllas, pero representaban de modo definitivo una arquitectura diferente: un intento de oposición, de alternativa, a la arquitectura moderna radical.

**1. 3. EL CLASICISMO POS-SECESIONISTA DE JOŽE PLEČNIC.**—La anticipación de la arquitectura moderna que habían significado algunos aspectos de la obra del gran arquitecto secesionista vienés Otto Wagner, y, así, su cierta voluntad de transformación, no fue muy nítidamente continuada, al menos en el mismo sentido, por el que había sido su discípulo y ayudante, el arquitecto esloveno **Jože Plečnic** (1872-1957).

Éste había llegado a intervenir en algunos de los proyectos del maestro, y realizado además una obra propia, durante los años del primer desarrollo de las vanguardias. Pero se trataba, en todo caso, de una arquitectura más fiel hacia los presupuestos tradicionales del secesionismo que a los más progresivos.

En los años treinta, la obra de Plečnic se había convertido en una obra de oposición. Esto es, en una obra que no puede definirse ya como de tradicionalismo tardío en su actitud más pura —exenta de cualquier asomo de duda, o de mala conciencia sobre su condición, como era el especial caso de



*Casa Zacherl, Viena (1903-1905),  
de Jože Plečnic.*



Lutyens y de sus epígonos— sino, por el contrario, en una obra que —como la de Moya en España muchos años más tarde—, se presentaba como una arquitectura clásica y contemporánea, como una verdadera alternativa ante la arquitectura moderna. Y, así, exenta de la naturalidad que caracterizaba la arquitectura británica que hemos tratado y animada, por el contrario, con una fuerte tensión.

La posición de Plečnic se sustentaba en un fuerte sustrato ideológico y nacionalista, conducido por una estimación de la arquitectura clásica en cuanto soporte de los valores de la civilización humanista de occidente, y que le llevó a combatir la arquitectura moderna: a ignorarla de hecho aun teniendo un suficiente conocimiento de la misma.

Pues Plečnic participaba de la idea de entender que su tiempo, el tiempo moderno, englobaba todo el tiempo histórico conocido como una cultura completa, con la que era posible operar y avanzar. Nacionalista y tradicionalista, reconocía el clasicismo como una arquitectura universal, pero capaz de tomar una forma propia en cada una de las culturas específicas.

De su obra primera a la que nos hemos referido, más próxima a la de Wagner, destaca sobre todo la magnífica *casa Zacherl*, en Viena (1903-1905), edificio urbano de calidad compositiva y gráfica extraordinaria, capaz de emular y hasta de superar la delicadeza y sofisticación del maestro, aunque se diría que de un modo más decadente. En ella se reúnen el refinado espíritu secesionista con un poderoso sentimiento clásico, propio de su autor. Puede considerarse una de las piezas más cualificadas de la Viena del momento, aunque opuesta por completo, desde luego, a aquel espíritu de progreso, destinado a triunfar hegemónicamente, que animaba la obra de Loos en aquella misma ciudad y en aquellos mismos años.



También en Viena inició con la *iglesia del Espíritu Santo* (1910-1913) el tema de la construcción de templos que caracterizará en gran parte a su obra. En este caso se produjo, sin embargo, según un modo relativamente moderno, incluso desde el propio empleo del material —el hormigón armado—, que le acercaba en parte a la obra de Auguste Perret, aunque con matices fuertemente expresivos, tan intensos que pueden definirse incluso como «feístas», y que hablan de un talante figurativo que presenta con cierta frecuencia un carácter relativamente torturado.

Su posición de clasicismo exaltado, muchas veces fantástico, parece destinado a exhibir elocuentemente la riqueza y las virtudes de la arquitectura tradicional frente a la de la revolución moderna. No obstante, no puede tenerse por un arquitecto ligado a una simple continuidad con la tradición, pues su obra tuvo, por el contrario, ingredientes muy complejos con resultados tan novedosos y originales como propiamente personales.

Considerando viva dicha tradición la llevó adelante intentando demostrar tanto su todavía fértil vitalidad como su capacidad para producirse libremente. Cabe ante su obra, si se quiere, una cierta referencia a Gaudí —arquitecto que muy probablemente no conociera, pero que ya alguna otra vez ha sido citado como comparación o referencia—, y, con propiedad más exacta, puede hablarse también en ella de una posición neoiluminista, así como de fuertes ecos piranesianos, algunas veces del todo explícitos.

Con respecto a sus contemporáneos, cabe considerar también una cierta y concreta cercanía de intereses, en algunas ocasiones, con respecto a la obra de Lutyens y a la de Muzio, aunque exenta desde luego de influjo real. Con respecto a ellos y, más concretamente, con respecto al segundo, existen también muchas cercanías en cuanto al sustrato ideológico o filosófico.

*1. 3. 1. La fantasía del clasicismo.*—La idea de «fantasía clasicista» define con bastante propiedad sus brillantes intervenciones en el *castillo de Praga* (1926-1931), una sus obras más complejas y atractivas, llena de intensos y originales episodios formales, muy diversos, y en la que destaca su capacidad para el diseño de los jardines y del espacio abierto.

En su singularidad temática, es una obra de primer orden en el marco europeo, y demuestra la capacidad de Plečnic para actuar en un edificio histórico sin necesidad de mimetizarse con él, pero admitiendo su poderosa carga de «empatía» capaz de inspirar una actuación analógica; esto es, de carácter armónico respecto de lo antiguo, pero sin servidumbres estilísticas frente a ello. Ni tampoco moderación alguna, pues sintiéndose muy próximo a las obras de la historia no tuvo inconveniente en intervenir directamente en ellas.

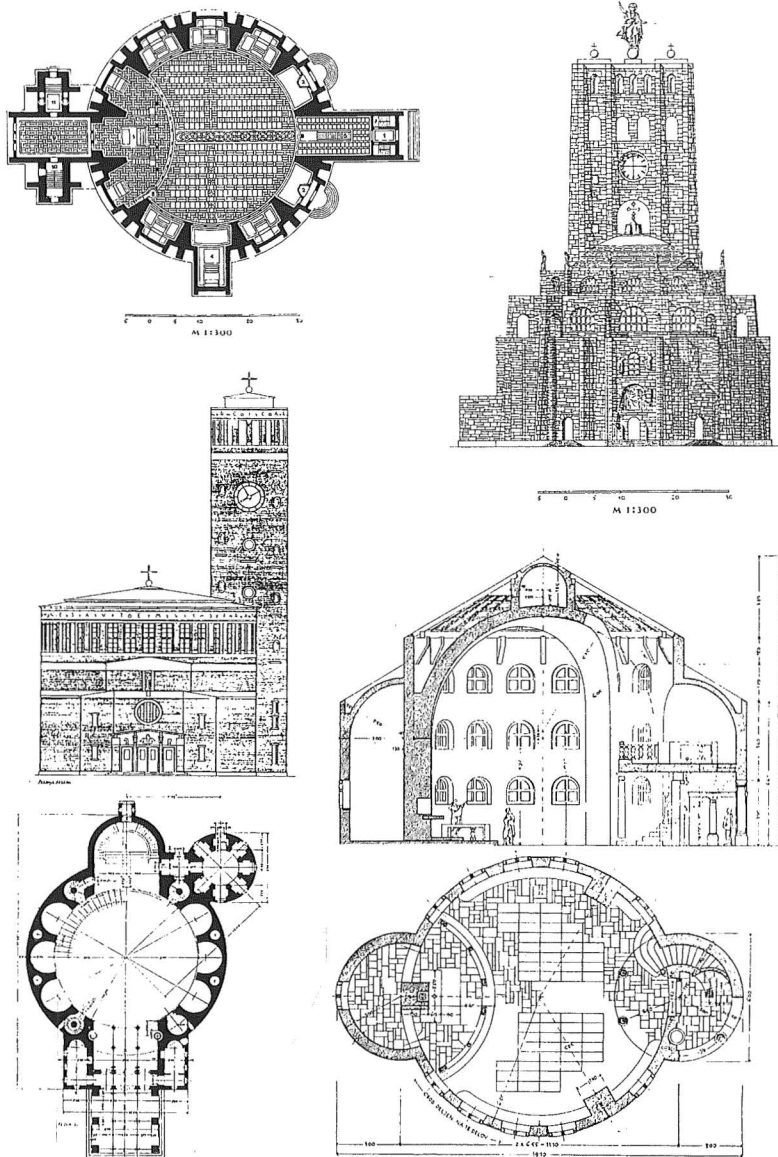
En esta obra el delicado e intenso uso de los materiales ha llevado a conseguir exquisitos elementos y detalles.

En un sentido semejante ha de destacarse también su intervención en la ciudad de Ljubljana, capital de Eslovenia, con el *proyecto de los «tres puentes»*, próximo, por sus sutilezas y pequeña escala, al diseño de objetos. Los tres puentes son la visión central y más inmediata de un tratamiento sistemático de la ribera del río, que fue realizado por completo, y en el que el talento de Plečnic en el paisajismo urbano, en sus detalles y en sus delicados matices, hacen de esta obra la intervención urbana probablemente más cualificada e interesante del siglo xx, en una ciudad histórica.

Una cierta continuidad con la elegancia y la originalidad clásicas de la citada *casa Zacherl* en Viena, de los primeros años del siglo, quedó presente en cierto modo en el edificio para la *sede de la empresa de seguros Vzajemna*, también en Ljubljana (1928-1930). La fuerza clásica de la composición urbana del edificio hace recordar el rotundo modo de los ejercicios académicos de Peter Behrens, combinado sin embargo con una delicadeza en el uso de los materiales, los colores y los detalles, que matizan la obra en un sentido muy diferente de la severa manera alemana para evocar, como hemos dicho, su propio pasado austriaco y secesionista.



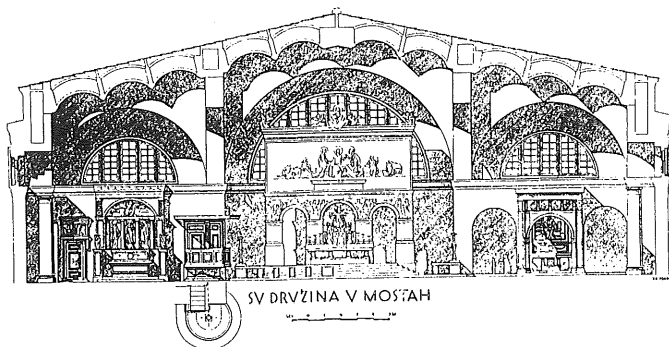
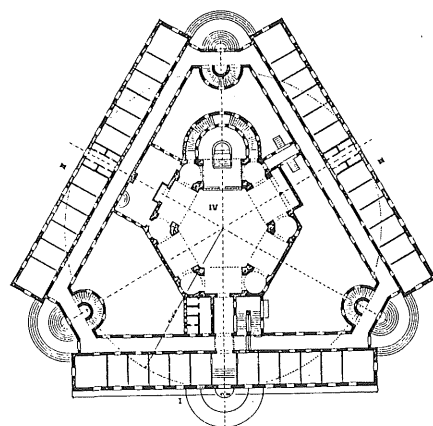
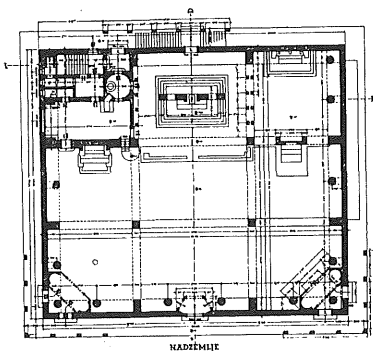
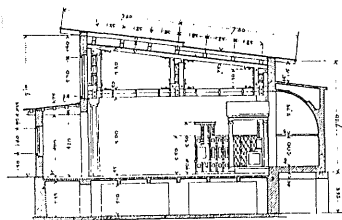
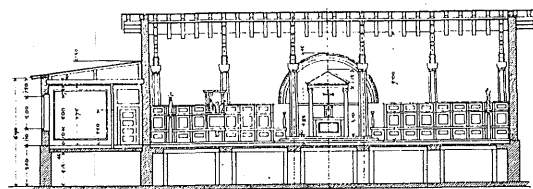
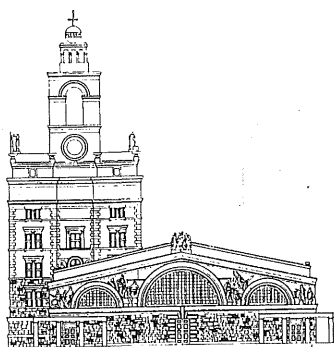
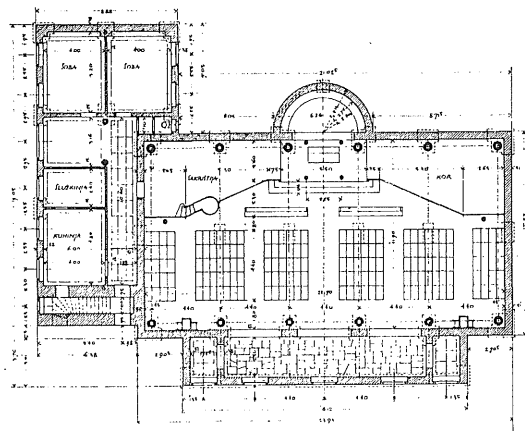
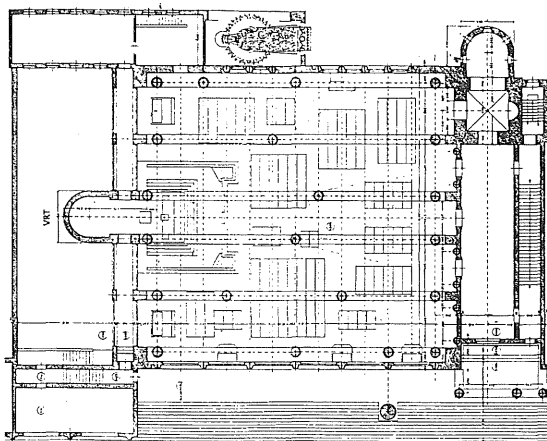
A la derecha, *planta y alzado de la iglesia de San José en Sarajevo*. A la izquierda, abajo, *planta y alzado de la iglesia de San Antonio en Belgrado*. A la derecha, abajo, *proyecto de Iglesia para Bosnia*. Jože Plečnic



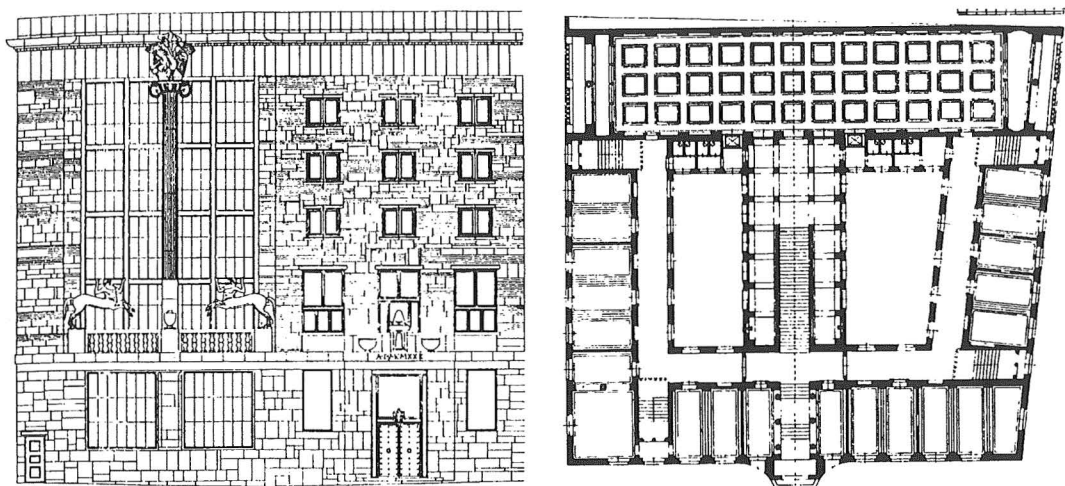
*1. 3. 2. Exaltación y diversidad de la arquitectura eclesiástica.*—La fantasía del clasicismo, con una capacidad heterodoxa y original en cierto modo similar a la libertad del llamado clasicismo nórdico, pero afectada, como se ha dicho, por un carácter más brumoso y complejo y por un talento fuera de serie para el diseño de detalles y de matices, se exhibe tanto en su exaltación como en su diversidad en sus proyectos de iglesias, realizadas mediante la combinación de recursos y disposiciones tradicionales con instrumentos personales muy sofisticados.

Pero la comparación con el clasicismo nórdico nos permite distinguir en la obra de Plečnic, precisamente y por el contrario, un fuerte aprovechamiento de la naturaleza expresiva de los materiales, que fue ajeno a aquella escuela y a sus esencialismos formales.

Este se manifestó muchas veces en la obra del arquitecto esloveno, incluso como fuertemente brutalista, neopiranesiano y próximo así a otras arquitecturas de su época también citadas —Lutyens, Perret, Muzio, Moya—. Esta condición constructiva y obsesionada por texturas materiales introdujo



Arriba izquierda, planta de la iglesia de N.ª Sra. de Lourdes en Zagreb. Arriba derecha, planta y secciones de San Miguel en Ljubljana. Abajo izquierda, alzado, planta y sección del proyecto de iglesia para Mostar. Abajo derecha, planta de la iglesia y convento de Santa María de los Angeles en Sarajevo. Jože Plečnic



*Biblioteca Nacional Universitaria, Ljubljana (1936), de Jože Plečnic. Planta y detalle del alzado*

en su obra una fuerte componente anticlásica, esto es, con matices semejantes a los que se encontraban en el manierismo renacentista o en el iluminismo ledouxiano. La condición inclusiva de su modo de hacer no se resiente en absoluto de esta contradicción, sólo aparente, sino que, por el contrario, la enriquece.

Pueden citarse muchas iglesias suyas, construidas o sólo proyectadas, y caracterizadas por la diversidad, riqueza y libertad de sus planteamientos, utilizando y combinando los recursos tradicionales con gran habilidad y fortuna.

Proyectó iglesias de planta central como la de *San Antonio*, en Belgrado (1929-1932, realizada), y la *catedral de San José*, en Sarajevo, ambas al modo del Panteón; o como las de *San Antonio*, en Dolina y la de *Bosnia* (1946); o también elípticas, como la del *monasterio de Osijek*. En todas siguió una tradición romana y bizantina.

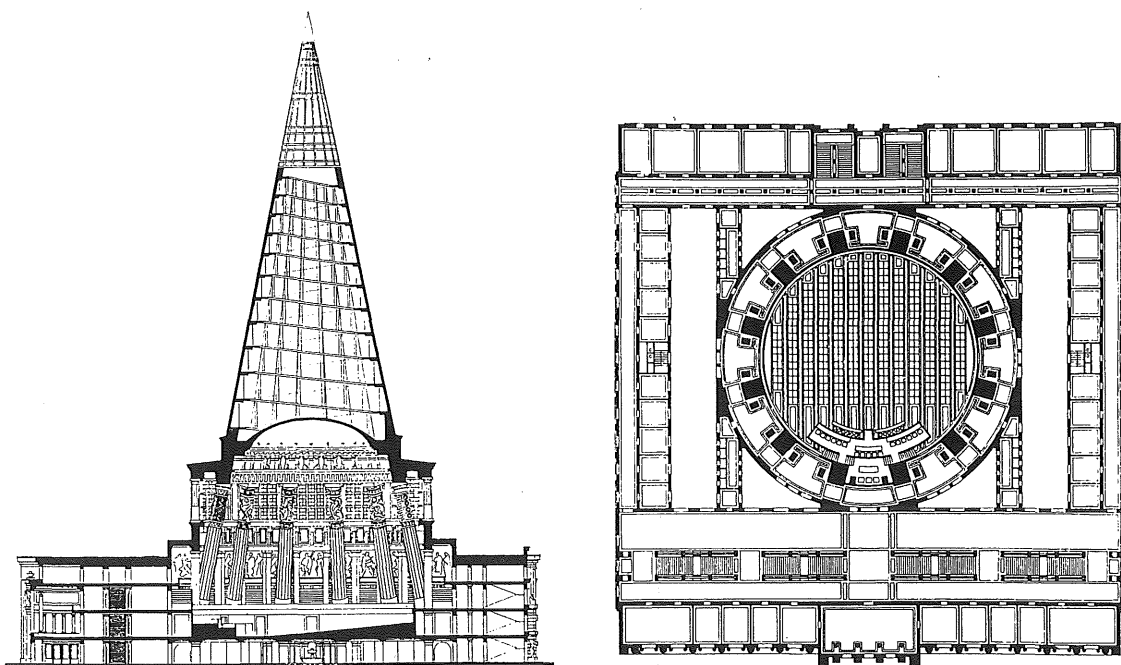
Pero también lo hizo siguiendo las ideas helenísticas de los odeones adintelados, como es el caso de la interesantísima *Nuestra Señora de Lourdes*, en Zagreb (1936-1937, realizada); o continuando con las ideas basilicales del primitivo cristianismo, como la del *monasterio de Radece*, de una sola y larga nave y con estructura de arcos cruzados.

Una larga iglesia-salón adintelada es la del *monasterio de Santa Cruz*, en Zagreb; de planta hexagonal es la de *Santa María de los Ángeles*, en Sarajevo. Especialmente interesantes son aquellas en las que, como en la de Nuestra Señora de Lourdes, investigó con el espacio rectangular, orientado éste según el lado corto en *San Miguel*, de Ljubljana (1936-1938, realizada), o en forma de salón columnario clásico en la de *San Francisco*, en Siska (Ljubljana, 1924-1931, realizada).

Un nuevo interés romano, casi termal, aparece en la proyectada para *Moste* (Ljubljana, 1944), mientras la de *Santa Cruz*, en Zagreb (1947), de planta cuadrada e interior piramidal, está próxima al proyecto del Parlamento esloveno.

El elenco citado —una muestra incompleta— da idea de su ecléctico y exhaustivo empeño, y explica por sí solo su idea de entender la tradición como una cuestión viva y en progreso, considerando el tiempo presente como capaz de operar y hacer suyo todo el tiempo pasado.

La cualificación alcanzada en esta importante colección de templos, siempre fuera de lo convencional, hace que no sólo la cantidad y la variedad sean sus valores. La calidad de su trabajo quedó de igual modo patente como diseñador de objetos y de detalles de mobiliario y, concretamente, tuvo extraordinario relieve en los trabajos de orfebrería y otros objetos de equipamiento de los templos citados.



*Proyecto para el Parlamento esloveno en Ljubljana (1947), de Jože Plečnic. Planta y sección*

En suma, su dilatada dedicación a proyectar iglesias le convirtió en uno de los autores religiosos europeos más relevantes del siglo, si bien con una influencia muy escasa fuera de su entorno inmediato y un conocimiento de su obra prácticamente nulo.

Tuvo con dicha actividad la fortuna de ser un autor dedicado a un tema capaz de conectar especialmente con su peculiar sentido de la historia y de la tradición, y de tener de ese modo la oportunidad de verla continuada por sí mismo. Ni moderno ni convencional, no siguió servilmente las tradiciones y les dio el fuerte impulso en el que creía, sin que la antorcha que se empeñó en transmitir encontrara nuevas manos en que sostenerse.

Es interesante destacar, por otro lado, que tanto la especialidad religiosa como gran parte de las consideraciones anteriores pueden tenerse por comunes a la gran mayoría de los arquitectos de la tendencia a la que este capítulo se refiere. Muchos de ellos tienen enclavada su ideología tradicional en su confesionalidad, generalmente católica.

En cuanto a los edificios civiles, deben destacarse todavía algunas otras producciones de gran interés, como son la *Biblioteca Nacional Universitaria de Eslovenia* (1936-1941) y el *cementerio de Zale*, en Ljubljana (1938-1940).

De entre los proyectos no realizados destaca asimismo el del *Parlamento esloveno*, en Ljubljana (1947), exaltado ejercicio clasicista, a la manera del iluminismo, y en el que quedó patente tanto su fidelidad a la tradición occidental como el modo permisivo y original, expresivo de su riqueza, en que es capaz de manejarla.

En una planta de fuerte sabor dieciochesco, una sala de sesiones circular se eleva en sección hacia el cielo con un espacio tronco-cónico que nace como tal desde la cota más baja y que presenta, así, un entablamento clásico inclinado, como todo su interior. Probablemente la gran ambición formal del edificio fuera uno de los principales impedimentos para que se realizara.

Activo hasta los primeros años cincuenta, su obra fue muy abundante, manteniendo siempre una absoluta fidelidad a su idea inventiva de la tradición que se exacerbó incluso en su ancianidad.

Como en otros casos europeos, el clima nacionalista esloveno fue lo que sostuvo la figura de Jože Plečnic y permitió la existencia de su original y cualificada figura. Pero, como en otros casos también, se trataba inevitablemente del canto del cisne de una arquitectura cuya larga y rica historia no evitaba su pronta desaparición. Por más brillante que su testimonio fuera, la alternativa a la modernidad no podía en ningún modo representar el futuro.

**1.4. EL TRADICIONALISMO Y EL TARDOEXPRESIONISMO ALEMÁN EN TESSENOW, BONATZ, BÖHM Y BARTNING.** —1. 4. 1. *Tradición racional y artesana en Tessenow.*— Coetáneo de Plečnic fue el alemán **Heinrich Tessenow** (Rostock, 1876-1950), fundador del Werkbund en 1907 con Muthesius, Poelzig, Hoffmann y Van de Velde. Estudió en el Politécnico de Munich de 1899 a 1901, fue profesor ayudante en el Politécnico de Dresde, profesor ordinario del Politécnico de Berlín-Charlottenburg en 1926 y jefe del departamento de arquitectura de la Academia de Berlín en 1936.

Partidario y practicante del diseño artesano según los principios del Werkbund, el desarrollo de la revolución moderna no le hizo cambiar sus convicciones primeras. Permaneció ajeno al fenómeno de la Bauhaus y siguió proponiendo sus métodos de enseñanza en Berlín cuando esta escuela fue clausurada por el régimen nazi. Sus interesantes reflexiones acerca de la arquitectura y su práctica en relación a la enseñanza fueron publicadas en el libro *Observaciones elementales sobre el construir*; pequeño y exquisito «tratado» sobre ideas básicas acerca del hecho de proyectar en arquitectura.

Su carrera se caracterizó sobre todo por la realización de viviendas unifamiliares, en hileras y pequeños grupos, que construyó ininterrumpidamente desde 1907 hasta final de los años veinte, haciéndolo con una notabilísima continuidad técnica y figurativa.

Las casas de Tessenow, producto de la sublimación de las depuradas técnicas artesanales de la Alemania rural, presentan la imagen más ancestral y obvia, casi infantil en apariencia, que para la vivienda humana pudiera pensarse, apareciendo al tiempo como producto de la lógica pura y del diseño ajustado, y en cuyo interior sus exquisitos muebles toman un valor exacto.

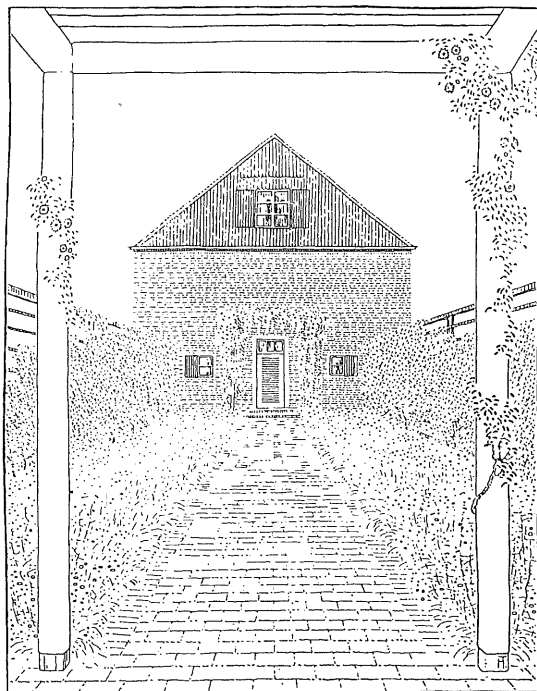
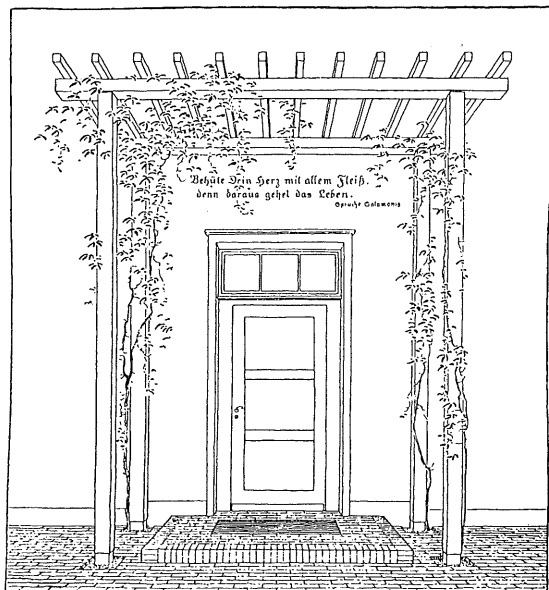
Volumen unitario, cubierta muy inclinada formando dos amplios hastiales, estructura de madera, orden simple y extremo en la colocación de huecos, pérgolas o entradas de muy sencillo y ajustado diseño, forman los instrumentos de la idea tessenowiana de casa, imagen concreta e intemporal, que si pudo verse en un principio como una idea premoderna fue tenida con el tiempo, al negarse a evolucionar o ser abandonada, como una aproximación antimoderna, reaccionaria.

Algunos ejemplos se salieron, sin embargo, de la normal, y algo abrumadora, unidad tradicional. Tal la *casa en St. Moritz* (1917), contaminada por intenciones expresionistas, o, años más tarde, la *casa Frendenberg*, en Heidelberg (1927), proyectada en un cubismo moderado que llamaríamos loosiano.

En los edificios civiles y de programa más complejo, un sutil y delicado academicismo sirvió de instrumento tanto en lo que hace a la composición general de la planimetría como en lo volumétrico y figurativo. Muy cercano a sus casas unifamiliares más emblemáticas es el *Liceo* de Hellerau (1910-1911), continuando asimismo en una línea notablemente similar con el *restaurante Oberbayern*, en Dresde (1925), que podemos definir como de aproximación novecentista, y con el *conjunto escolar* de Klotzsche (1925).

Relacionada directamente con la arquitectura más evolucionada que se ha citado al hablar de la casa Frendenberg fue el *Liceo municipal*, de Kassel (1927), donde la modernidad cúbica de los volúmenes se acompañaba igualmente con una disposición planimétrica menos académica.

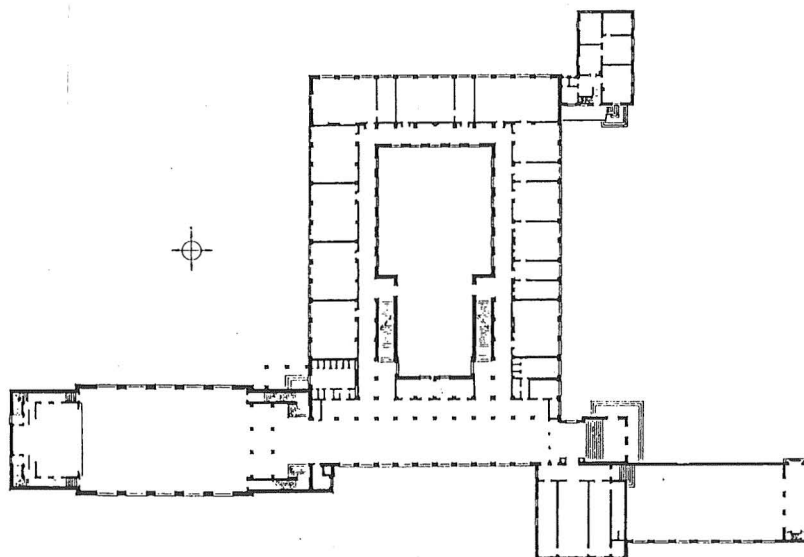
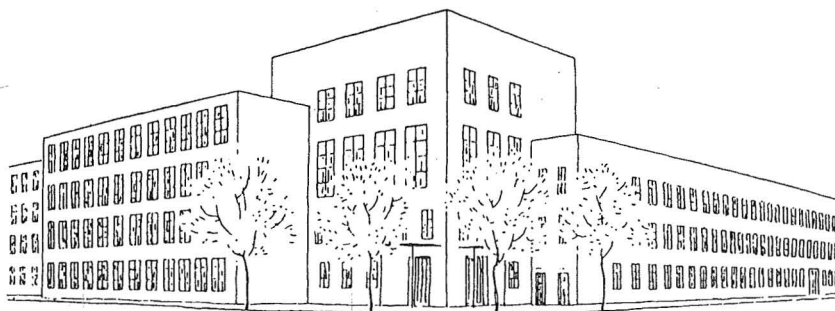
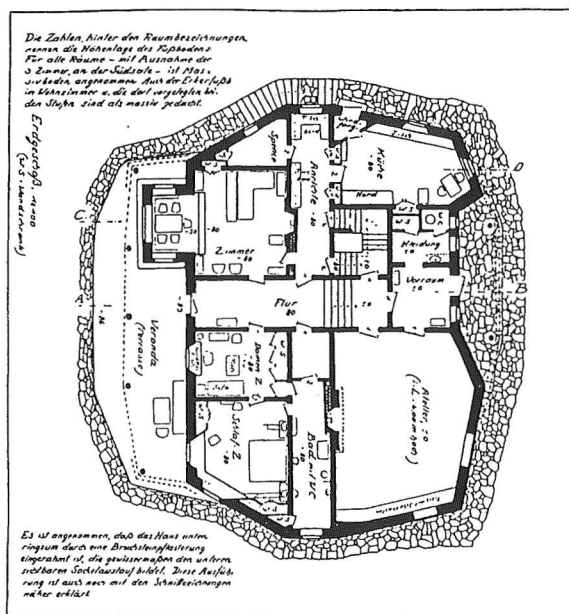
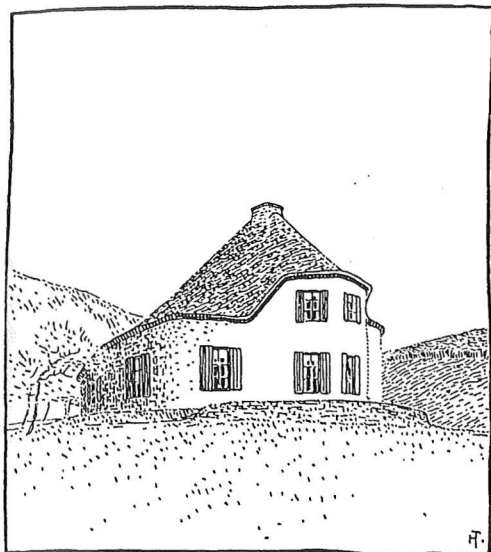
Su obra más definitiva es, pues, y como dijimos, tanto antecedente como contemporánea de la revolución moderna. Consumada ésta, Tessenow siguió trabajando, muchas veces en proyectos conmemorativos y áulicos encargados por el régimen nazi, frecuentemente no realizados, pero entre los que destaca y se ejecuta la Exposición olímpica de Berlín en 1936.



Arriba, a la izquierda, *imagen arquetípica de casa*, de Heinrich Tessenow. A la derecha, *porche de otra casa*. Debajo, *perspectiva del proyecto del Liceo de Hellerau* (1910-1911)

La arquitectura de Tessenow, redescubierta modernamente por el arquitecto italiano Giorgio Grassi, ha sido identificada con una lógica racional y casi absoluta, aquella que con frecuencia fue asignada al clasicismo desde el siglo XVIII, pero que tomaba en la obra del arquitecto alemán una versión especialmente persuasiva.

Tanto por la ligadura de sus imágenes a las ideas más esenciales, primitivas, acerca del habitar, como por la precisión, sobriedad y exactitud de su diseño artesano, la obra de Tessenow expresa una racionalidad estricta, incompatible con licencias lingüísticas y estéticas como las que la arquitectura moderna se concedía.



Arriba, a la derecha, *proyecto de casa en un terreno irregular*, de Heinrich Tessenow. A la izquierda, *planta de la casa en St. Moritz* (1917). En el centro, *perspectiva de escuela en Berlín* (1927). Debajo, *planta del Liceo municipal de Kassel* (1927)



Representaba así no sólo una tardía aunque atractiva posición tradicional, sino, igualmente, una alternativa a la modernidad que quedó, en todo caso, aislada.

La cierta identificación que se hizo de la personalidad de Heinrich Tessenow con el citado régimen nazi, procedía básicamente de las connotaciones ofrecidas por su postura tradicional, aprovechada por dicho régimen como ejemplo que oponer a lo que se tenía como decadente modernidad. Su postura ha de interpretarse, sin embargo, como más abstracta, e independiente así de la coyuntura política alemana, como demuestran la antigüedad y la continuidad de su modo de hacer.

Dicha identificación procedía también, en otro orden de cosas, del equívoco que supuso la protección que le ofreció siempre su discípulo y ayudante Albert Speer, el que fue arquitecto y ministro de armamento de Hitler. Tessenow vivió y trabajó, después de la guerra y hasta su muerte, en Alemania Oriental.

No cabe duda, sin embargo, de que el cualificado empeño tradicionalista de Tessenow dio fuerza en gran parte a la posición personal de Speer, tan importante en su momento como arquitecto central de las megalomanías deseadas por el dictador alemán, probablemente las producciones tardoclasicistas menos matizadas de nuestro siglo.

1. 4. 2. *Paul Bonatz, Dominikus Böhm y Otto Bartning: la arquitectura religiosa en Alemania.*— Pero si para la importancia del tardoclasicismo en Alemania, entendido como una posibilidad de continuar la tradición, fue importante el empeño de Tessenow, y más aún, en determinado sentido y como veremos, el brillante ejemplo de Troost, el ejemplo del ya citado Peter Behrens contribuyó enormemente a la existencia de un clasicismo moderno, que intentaba promediar entre tradición y modernidad con objetivos y resultados valiosos, aunque su obra y su historia pertenecen, sin embargo, a la época de las vanguardias.

Además de estas referencias básicas, y como síntesis de una importante postura que abarcaba también a otros proyectistas, deben citarse aquí al menos otros dos nombres de la mayor importancia.

Uno de ellos fue **Paul Bonatz** (Solgne, Metz, 1877-1951), graduado en Munich, que era coetáneo de Tessenow y colaboró con Fischer, maestro de Böhm, a quien sucedió en la cátedra de Proyectos y Urbanística de Stuttgart.

Habiendo comenzado su carrera con la práctica de un eclecticismo pintoresco que nunca llegó a abandonar para las residencias unifamiliares, produjo luego un clasicismo simplificado frecuentemente contaminado por el expresionismo, y destacó tempranamente en la construcción de la *estación de Stuttgart* (1911), con alguna semejanza de planteamiento urbano y acaso algo inspirada en la de Saarinen para Helsinki, aunque de un clasicismo tan duro, seco y monumental como cordial y matizada era la manera romántica del maestro finlandés, y ejemplo de una modernización de la arquitectura académica que fue por su fecha tanto un antecedente de la modernidad como una inspiración para determinados novecentismos.

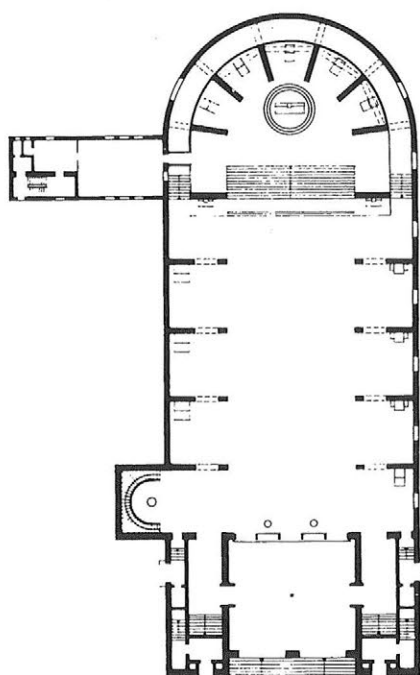
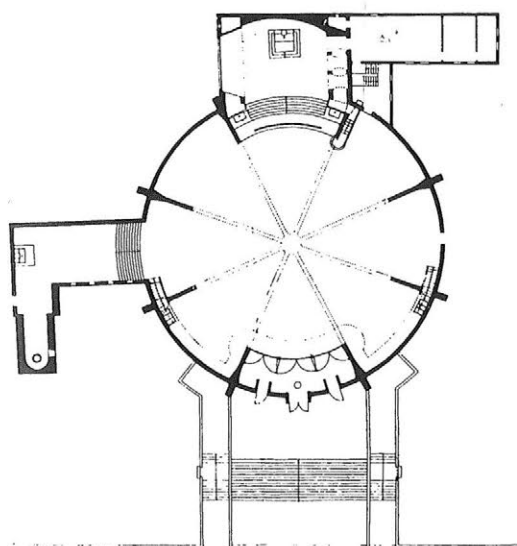
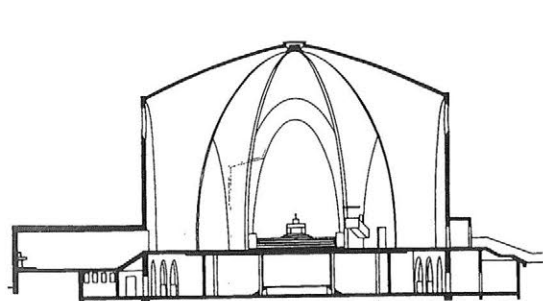
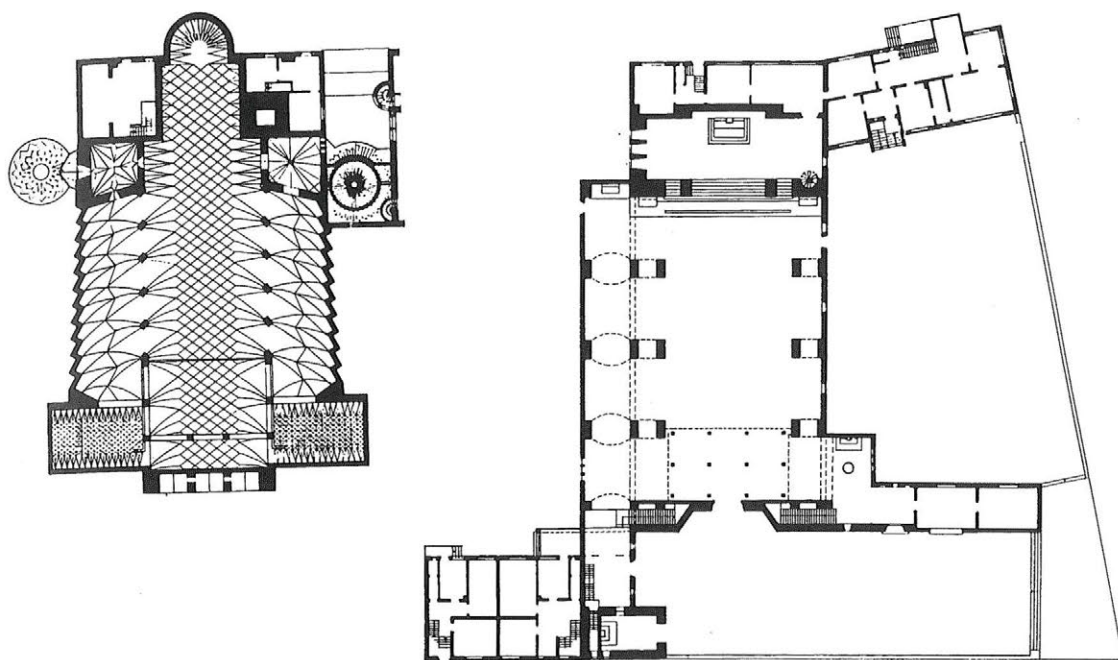
Ya en los años treinta realizó el *Kunstmuseum*, en Basilea (1931-1936), dedicándose en Alemania sobre todo a las obras públicas, especie de ostracismo profesional al que le condenó, sin prescindir de él, el régimen nazi. Es de interés en este tipo de obras el *punto sobre el Rhin*, en Colonia (1937), siendo más convencionales los trabajos de puentes para las autopistas en Alemania (1935-1941).

Visitó España en la posguerra, siendo entonces una figura de supuesta ascendencia en la arquitectura del franquismo, aunque escasamente reflejada en la realidad. Continuó trabajando después de la segunda guerra mundial, y aunque no llegó a abandonar el clasicismo produjo también alguna obra moderna cualificada.

\* \* \*

**Dominikus Böhm** (Jettingen, 1880-1955) tuvo su trabajo más significativo en los años veinte y principio de los treinta, destacando como uno de los constructores de iglesias más importantes del siglo. Alumno del clasicista Th. Fischer en Stuttgart, su dedicación al templo católico fue casi exclu-

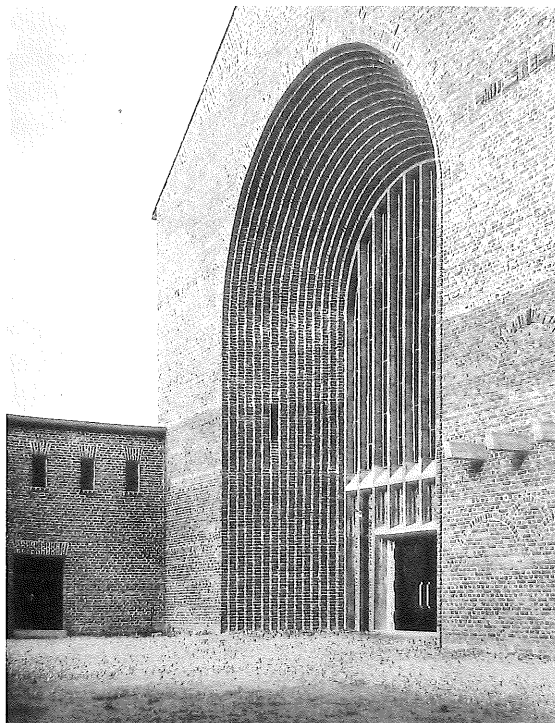




Iglesias de Dominikus Böhm. Arriba, a la izquierda, planta de San Juan Bautista en Neu-Ulm. A la derecha, planta de Christus-König en Küppersteg. Abajo, a la izquierda, planta y sección de St. Engelbert, en Köln-Riehl. A la derecha, planta de San José de Hindenburg



*Iglesia de Mainz-Bischofsheim, de Dominikus Böhm.*  
Interior



*Iglesia Christus-König en Küppersteg, de Dominikus Böhm.*  
Fachada

siva, y su compromiso entre tradición y modernidad uno de los más atractivos de su época, llegando a tener un influjo que se hizo sentir, por ejemplo, en la España de posguerra.

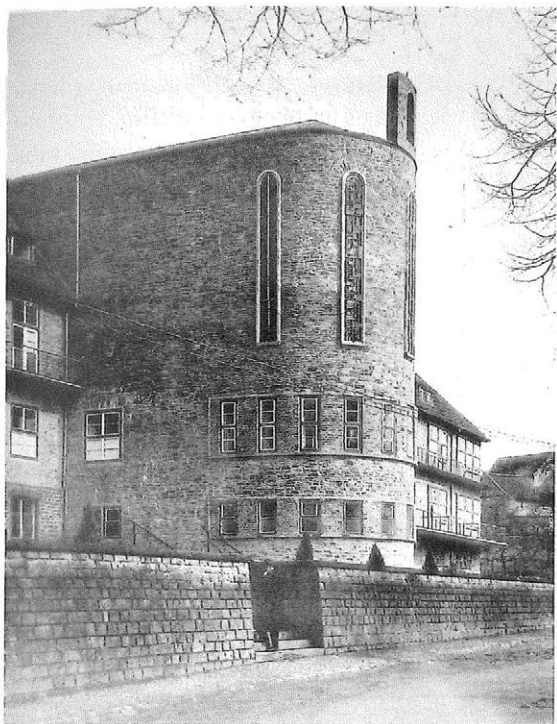
Como ocurrió con la de tantos, su obra fue tenida en un principio como resultado de una posición de progreso hacia la modernidad, para considerarse más adelante como regresiva al observar que el arquitecto no la había entendido como una postura de transición, pues continuaba su carrera en el ejercicio de la misma línea.

Practicó muchos tipos diferentes de iglesias, confiando en la fertilidad de la tradición para iluminar la modernidad y, así, con una carrera semejante a la de Plečnic, aunque buscando siempre una contemporánea simplificación y no, como el maestro esloveno, el traslado de la riqueza de los lenguajes históricos. Proyectó iglesias basilicales, iglesias-salón, de forma elíptica, circulares, de forma compleja. Tuvo una inspiración más medieval que clásica, destacando sobre todo su obsesión por trasladar a la modernidad los valores de grandiosidad de la masa y simplicidad del volumen que extrajo de la tradición románica.

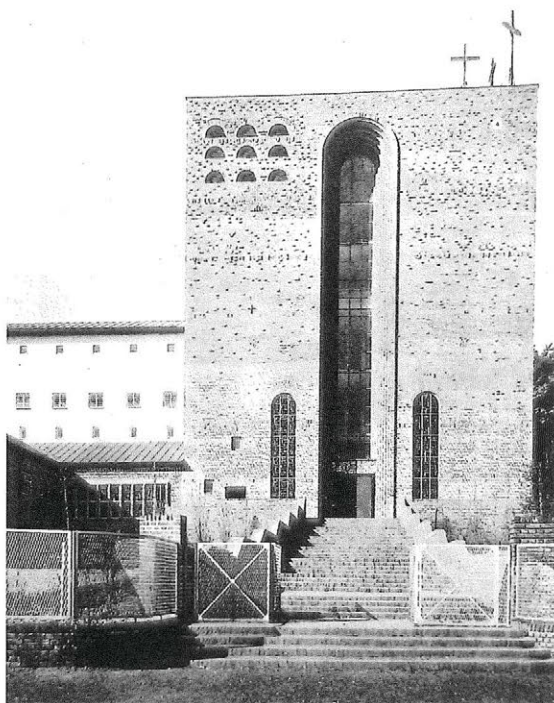
Si bien dicha obsesión fue más tardía, empezando con una modernización del gótico que se emparenta muy fuertemente con el expresionismo, puede considerarse, en cierto modo, dentro de este movimiento. Uno de los primeros productos goticistas fue la *abadía de San Benito*, en Vaals (1922), si bien más madura y de mucho mayor interés fue la *iglesia de San Juan Bautista*, en Neu-Ulm (1926).

Es este un ejercicio basilical construido en albañilería que, en sus aspectos planimétricos, puede recordar a Gaudí, aunque en su espacio interior sea con más claridad un virtuosismo neogótico, absolutamente simplificado en el lenguaje, que permanece reducido al juego de cruces entre superficies, si bien éste es de gran complejidad. Otro ejercicio neogótico, esta vez en hormigón armado y empleando las formas parabólicas, que produjeron una figuratividad menos teñida de historicismo, fue la *iglesia de Mainz-Bischofsheim* (1926).





Ábside de la capilla de la Inmaculada en Pressa, Colonia, de Dominikus Böhm



Iglesia del convento de San Camilo, Mönchen-Gladbach, de Dominikus Böhm. Fachada

Pero, a partir de 1928, y con la inspiración centrada en el románico, las cosas iban a cambiar sensiblemente. En la iglesia de *Christus-König*, en Küppersteg (1928), el románico es un mero pretexto de carácter, que afecta tan sólo a la fachada, realizando una basílica completamente moderna, de espacio interior muy sencillo y lenguaje absolutamente simplificado, en la que tan sólo algunos pequeños arcos recuerdan, muy vagamente, la tradición. El exterior se caracteriza por una masiva y prismática torre, separada de la fachada principal para formar un atrio, y unida a un cuerpo de servicios de composición racionalista. La portada eclesial, en forma de muro piñón como testero de una nave cubierta a dos aguas, se ocupa casi por completo por una enorme arquivolta de ladrillo, cerrada por una gran celosía de hormigón. En ella el románico es una simple inspiración formal para una portada que se emparenta de nuevo con el mundo expresionista.

Desde ese momento, Böhm continuó por caminos semejantes, como muestra el atractivo ábside de la *capilla de la Inmaculada*, en Pressa (Colonia, 1928). Un volumen cilíndrico de neta configuración expresionista revela su carácter eclesial mediante una espadaña, altos huecos verticales acabados en arcos y con vidrieras, y la propia textura de la mampostería de la piedra, pues, bajo el nivel de la capilla cuerpos bajos de moderna fenestración lo contrarrestan.

Uno de los productos más maduros y atractivos fue la *iglesia del convento de San Camilo* (Mönchen-Gladbach, 1929). El organismo conventual se dispuso al modo tradicional, en torno a claustros, si bien de una forma más modernizada, mientras la iglesia es una simplificada basílica, de una nave, rematada por un cilíndrico y luminoso ábside. La disposición de la iglesia se matiza además mediante la existencia de una pequeña nave menor, del lado del Evangelio, unida a la grande mediante bajos huecos que convierten a ambas en espacialmente muy independientes. La basílica tiene su espacio inclinado hacia el ábside, mediante una cubierta plana, mientras este ábside presenta de modo asimétrico su iluminación, al estar acristalado con profundas pilastras entre huecos de suelo a techo. Entre

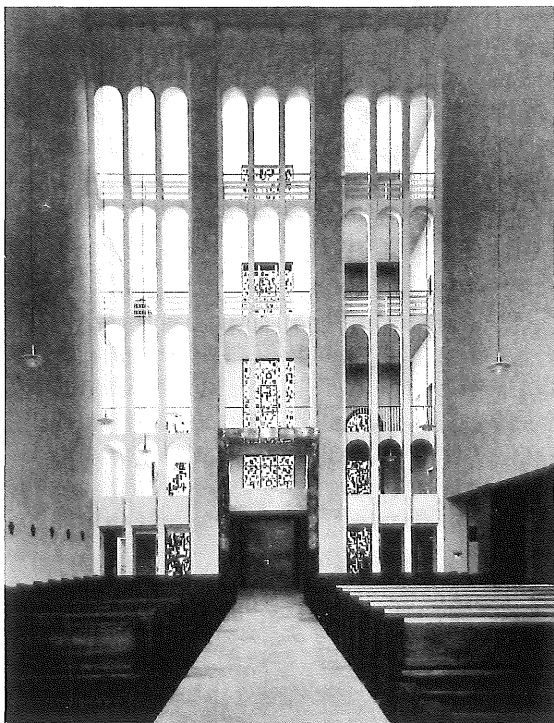
la entrada y la nave, un elegante y transparente «diafragma» de arcos superpuestos, separa los dos ámbitos.

La fachada del templo es aún más original y espectacular. Retrasada con respecto al acceso, se llega a ella mediante una larga y poco pronunciada escalinata. La fachada es un plano de ladrillo, absoluto y de forma rectangular, pero en su centro se ha situado una esbeltísima arquivolta, tan alta como toda la fachada, y muy profunda, acompañada de dos huecos menores que refuerzan la simetría, y de nueve huecos semicirculares, colocados en alto, que la eliminan. Su fuerza y elegancia es sorprendente y convierten a este templo en una de las producciones eclesiales más atractivas de este autor y de su época. La historia de la arquitectura, como ya dijimos, fue interpretada aquí como mera inspiración al servicio de una concepción completamente nueva.

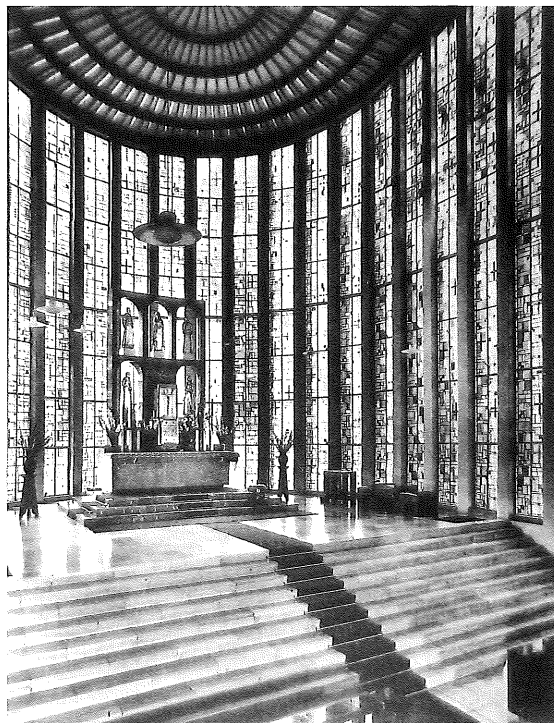
La iglesia más conocida de Böhm fue la de *San José*, de Hindenburg (1930). Con ella practicó una estilización y una simplificación extremas del tipo basilical clásico de tres naves, apoyada en la expresividad de la fábrica de ladrillo, compuesta por grandes masas lisas y sencillas y esenciales composiciones, desprovistas tanto del lenguaje de los órdenes como de cualquier otro. Las naves laterales están formadas por la «ilusión» de éstas que se crea mediante la perspectiva que resulta al perforar mediante arcos los grandes muros transversales; muros que, al llegar a la cabecera, giran para formar el ábside y establecer así una unidad total en la composición.

Aunque lo más espectacular y famoso de esta iglesia fue su fachada. Un plano central de ladrillo completamente perforado mediante arcos se retranquea respecto de dos volúmenes rectangulares y ciegos y, sin cubierta, forma un nártex con la verdadera fachada, más retrasada, y presidida por un moderno rosetón.

Tanto el espacio del nártex descubierto como la imagen de la fachada llamaron poderosamente la atención por su drástica y original modernidad y la simultánea utilización de acentos tradicionales. Bien



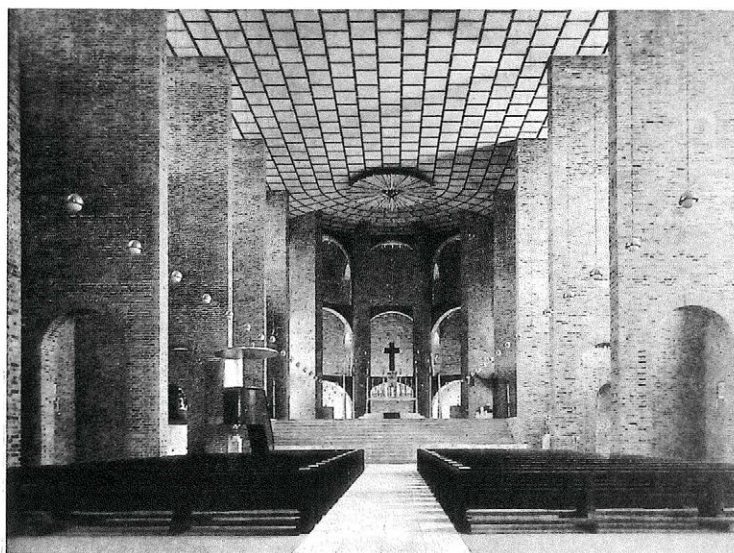
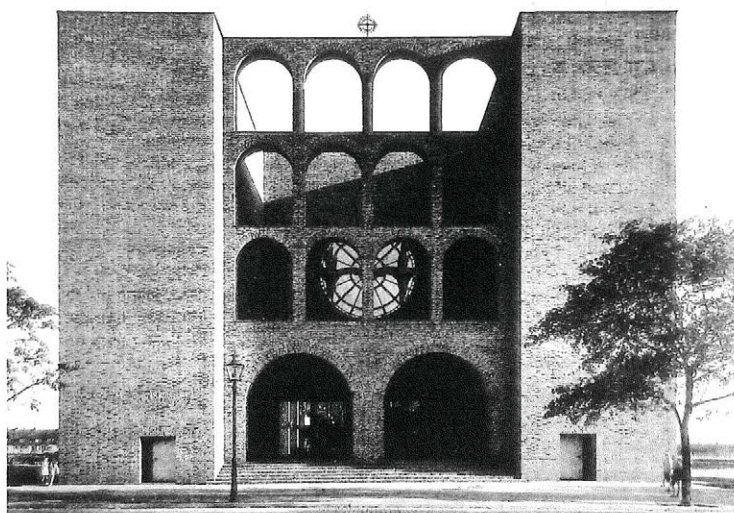
*Iglesia del convento de San Camilo, Mönchen-Gladbach, de Dominikus Böhm. Vista de la nave hacia la entrada*



*Iglesia del convento de San Camilo, Mönchen-Gladbach, de Dominikus Böhm. Presbiterio*



*San José en Hindenburg, de Dominikus Böhm. Fachada del atrio de acceso*

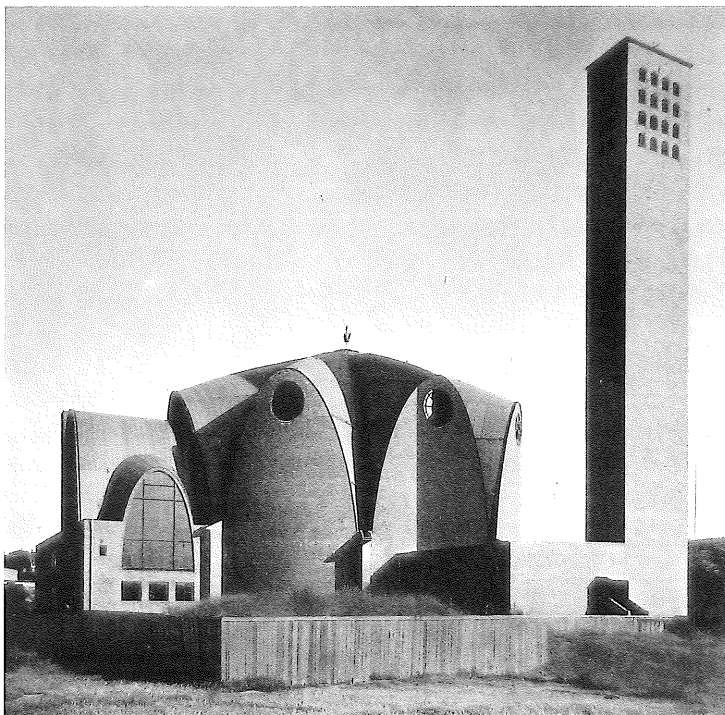


*San José en Hindenburg, de Dominikus Böhm. Interior*

pudiera ser que edificios mucho más tardíos, como el palazzo della Civiltà del Lavoro, en el EUR romano (de Lapidula) se hubieran inspirado en esta fachada, como lo fue, sin duda, el proyecto del concurso para la basílica de Aránzazu, de los españoles Sáenz de Oíza y Laorga (1949), aunque la realización eliminó precisamente la fachada de los arcos, recurso que se había extraído de esta fachada de Böhm.

Muchos otros modelos de iglesia fueron emprendidos por Böhm, como ya se ha dicho. Entre los templos redondos destaca por su originalidad e interés el de *St. Engelbert* (Köln- Riehl, 1930). El redondel de la nave se dividió en ocho «gajos», que forman otros tantos elementos de fachada en forma parabólica y originan superficies de cubierta que van a unirse en el centro. Una sencilla torre exenta y un presbiterio, también formado por superficies parabólicas, completan el complejo y atractivo volumen principal, de sabor neogótico y gaudiniano y, sobre todo, dentro de las experiencias comunes al movimiento expresionista.

Böhm siguió construyendo templos durante mucho tiempo, y participando asimismo en las reconstrucciones de los monumentos eclesiásticos con posterioridad a la segunda guerra mundial, en las que



*Iglesia de St. Engelbert, Köln-Riehl,  
de Dominikus Böhm*

practicó un interesante concepto de analogía capaz de separarse tanto de toda tentación de mimetismo historicista como de cualquier inserción simplemente moderna. Entre las obras más tardías de nueva planta, puede destacarse la sencilla *iglesia de Köln-Rodenkirchen* (1954), una iglesia-salón de atractivo y poderoso volumen, en la que la torre sobre la entrada juega un papel simétrico al del cimborrio sobre el presbiterio.

Apoyado en la clientela de tipo particular que significaban las órdenes religiosas en particular y la Iglesia católica en general, Dominikus Böhm pudo realizar su obra al margen de las difíciles contradicciones que su postura podía haber supuesto, quedando como un ejemplo tan cualificado como aislado en virtud de su propia temática.

Su contribución, con una influencia limitada, pero de largo alcance, debe anotarse como uno de los logros importantes de la arquitectura europea influenciada por la revolución moderna, pero voluntariamente marginada con respecto a la totalidad de su significado.

\* \* \*

**Otto Bartning** (Karlsruhe, 1883-1959) fue un interesante exponente del primer expresionismo alemán. Pero era también doctor en teología, por lo que orientó su búsqueda en el interior de dicho movimiento sobre todo hacia la espacialidad religiosa.

Comenzada su carrera en 1906 como arquitecto tradicional, ya con un tema eclesiástico —una iglesia evangelista en Steiermark—, y activo sobre todo en vivienda, se inició con el expresionismo pleno con un depósito de agua realizado en ladrillo en Zeipau, Schleisien (1922) y con la *casa Wylerberg*, en Kleve (1924). También en 1922 había hecho ya un atractivo proyecto de iglesia —la *Schnitt Sternkirche*—, de planta redonda y con una compleja bóveda formada por una estructura de superficies, arcos y cerchas, capaces de elaborar una nueva versión del gótico, tal y como estaba frecuentemente dentro de los más básicos, o profundos, deseos del expresionismo.

Desde 1926 fue director de la Escuela estatal de edificación de Weimar, y en el mismo año realizó el atractivo *pabellón alemán* de la Feria de Milán. En 1928 realizó una *iglesia de acero* para Colonia, que repitió después para Essen en 1931, pues fue su empeño el de llegar a una gran tecnificación de los templos, hasta el punto de estandarizarlos y poder prefabricarlos para que fueran construidos varias veces, y todo ello sin que perdieran en absoluto su atractivo espacial.

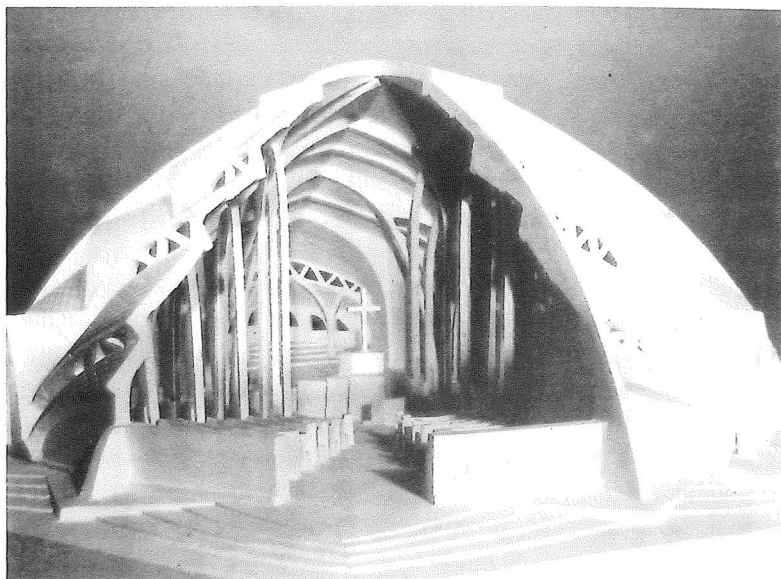
Las iglesias de Colonia y de Essen tienen una nave abocinada con ábside continuo final, y la estructura de acero permite que éstas sean completamente acristaladas y cerradas con vidrieras, muy semejantes así al algo más moderado ábside de la iglesia de San Camilo en Mönchen-Gladbach, de Dominikus Böhm. Un frente prismático continuado por dos torres forma un volumen de fachada de estructura y cierre de acero, precedida por un cuerpo bajo de ladrillo, y configurando así una de las imágenes más radicales que de lo eclesial se había hecho hasta entonces. En cierto modo, constituyó un traslado al acero de la arquitectura eclesiástica de Perret, y un ejemplo de simplicidad y de rigor expresivo.

También en estructura de acero, aunque de apariencia más moderada debido a su forma, realizó la *iglesia evangelista*, en Essen-Altstadt-Ost (1930), de planta circular, aunque muy hábilmente trocea para incluir dentro otra capilla, y con un volumen en escalonamiento de cuerpos con cubierta troncocónica hasta llegar a una linterna final. Es esta una iglesia de imagen más tradicional por su perfil escalonado, lo que produce que desde cualquier punto de vista se confunda con la visión de un ábside, y escondiendo así un tanto la radicalidad y originalidad de su disposición.

También en 1930 Otto Bartning se encargó de un importante y largo bloque, de planta mixtilínea, para la *Siedlung Jungfern-heide*, en Berlín-Siemensstadt (1930), si bien ésta, como muchas de sus otras obras, pertenece más propiamente a la historia de las vanguardias.

En 1934 realizó la *iglesia evangelista*, en Berlín-Charlottenburg (Herschelstrasse), construyéndola esta vez en hormigón armado. Es esta una iglesia de compleja planta en abanico, pues se adapta por su forma a una esquina de la plaza situada en el cruce entre las calles Brahe y Herschel. Grandes pórticos de hormigón se escalonan en altura y hacia el centro hasta llegar a constituir la torre, sobre el presbiterio y en la esquina, dejando pasar entre ellos la luz a través de una sistemática de vidrieras. Es una imagen que parece emular a los templos de Perret, pero que, probablemente, los supera.

Otros templos de menor tamaño y empeño, y algunas restauraciones, fueron realizados por Bartning de 1935 a 1944, coincidiendo en gran parte su menor importancia como profesional con el dominio nazi.



Proyecto de la Schnitt Sternkirche  
(1922), de Otto Bartning

En 1946 comenzó a trabajar para la organización de ayuda americana para la realización de iglesias evangélicas, emprendiendo una hábil conciliación entre necesidades expresivas y construcción prefabricada que contaba ya, de algún modo, con el antecedente de las iglesias de acero de Colonia y Essen.

Realizó cuatro tipos, todos ellos de planta basilical de una nave, o con otras dos muy pequeñas, y de sección ojival o apuntada, y se construyeron con ellos ochenta templos. Basamentos y fachadas se realizaban con materiales murales obtenidos de las ruinas, haciendo así que, además de la economía, se lograra que cada una tuviera su propia personalidad externa. La estructura resistente y las cubiertas se realizaban con elementos prefabricados de madera, logrando en todas sus variantes —apuntada, apuntada con ábside y ojival— una atractiva expresividad interior. Se construyeron en Pforzheim (1948), en Heilbronn (1948), en Hamburgo-Hoheluft (1949), en Colonia-Mülheim (1949), en Wuppertal-Elberfeld (1949), en Ludwigshafen am Rhein (1949), etc. Concebidas como provisionales, su calidad hizo que muchas de ellas se conservaran como definitivas.

Tuvo todavía otra experiencia de iglesias prefabricadas con otros dos modelos, concebidas esta vez como pequeñas iglesias-salón, y construidas también con estructura y techo de madera. Uno de ellos con sección continua de dos aguas, y otro con sección escalonada de cuatro aguas. Fueron realizadas para Rheinbach (1949), Oberpleis (1949), Wetztingen (1950), Neuss-Reuschenberg (1951), Dachau-Ost (1952), Sutthausen (1953), entre otras ciudades.

Dentro ya de los encargos en circunstancias normales, pueden citarse también las iglesias de Bad-Godesberg (1953) y de Mehlem (1955), ambas a la manera de Perret, y la de Leverkusen-Manfort (1954).

Con Dominikus Böhm, realizó la más importante colección de templos alemanes modernos y, probablemente, del mundo entero, continuando así la tradición en la que había sido una temática tan fundamental.

Al lado de estos grandes maestros, y en el repetido tema, puede citarse también a **Emil Fahrenkamp** (1885-1966), que realizó la *iglesia de Santa María*, en Mühlheim (1928), en modo muy semejante al de Böhm, y que fue también autor del magnífico edificio de oficinas *Shell-Haus* en Bendlersstrasse (cerca del actual Kultur-forum, Berlín, 1930), de un racionalismo con acentos expresionistas y de original valor. E, igualmente, al austriaco **Clemens Holzmeister** (1886-1983), que trabajó en su país y después de la ocupación nazi, también en Turquía, y que fue profesor en Viena y en Estambul. Realizó numerosas iglesias, a las que principalmente debía su prestigio. Ecléctico, utilizó recursos expresivos medievales y orientistas, aunque también derivados del secesionismo vienés y del expresionismo alemán, así como maneras geometrístas más severas y, a veces, clasizantes. Pueden citarse el *crematorio*, de Viena (1922-1923), la *iglesia*, de Bregenz (1924), la parroquial de *San Judas Tadeo* (Viena, 1930) y la de *San Alberto*, en Berlín (1933).

Otros arquitectos alemanes autores de templos en tiempos más recientes fueron **Paul Baumgarten**, *iglesia* en Berlín, 1957 y **Rudolf Schwarz**, *iglesia de Santa María Reina*, en Saarbrücken, 1956-1959.

**1. 5. EL NOVECENTISMO ITALIANO: GIOVANNI MUZIO.**—El apego a la tradición clásica, la confianza en su capacidad de adaptación a las diferentes culturas nacionales y el consecuente rechazo del internacionalismo ecléctico dio origen, en la Italia de la primera posguerra, al movimiento novecentista, cuyo mejor representante en arquitectura fue **Giovanni Muzio** (Milán, 1893-1985). Titulado en Milán en 1915, fue profesor del Politécnico de Turín (1936-1951) y del de Milán (1951-1963).

Intérprete más intenso y brillante de un tipo de arquitectura especialmente importante en Italia, pero también básico en casi todos los países europeos y americanos, Muzio fue primera figura de un modo de hacer que practicaron también profesionales como Piacentini, Foschini, Giovannoni, Morpurgo o Andreani, y hasta arquitectos más jóvenes como Ponti, Aschieri o Del Debbio. Y en el que





*Edificio de viviendas en Via Moscova («Ca'brutta»), Milán (1919-1923), de G. Muzio*

cabe incluir asimismo arquitecturas no italianas: las citadas de Bonatz o Böhm, o la primera parte de la obra de Asplund, por ejemplo.

Pero también en Francia, en España, o en Inglaterra, así como en Estados Unidos, o en países latinoamericanos, tuvo vigencia el modo de arquitectura que podemos llamar novecentista.

Tuvo en Italia, sin duda, la mayor importancia, pues se desarrolló tanto en un modo propio y absoluto —el emblemático por la obra de Muzio— como en cuanto concreta mediación entre academismo clásico y arquitectura nueva, fuera ello por pretender frente a esta última una determinada transición o fuera una posición buscada como tal.

Lo cierto es que en Italia se produjo un completo arco de tendencias, trazado desde el novecentismo al racionalismo, y compuesto por toda clase de intermedios entre los citados extremos, incluida la práctica de éstos.

Pero dejaremos ahora este comentario más general para ser desarrollado en otro capítulo, remitiéndonos por el momento al novecentismo propiamente dicho y, concretamente, a su figura italiana principal.

*1. 5. 1. Una renovación de la tradición clásica italiana.*—La arquitectura de **Muzio** supuso el rechazo de todo eclecticismo para proponer una renovación de la tradición clásica italiana. Poseedor de una vasta y sofisticada cultura histórica, entendió su tiempo del mismo modo que Plečnic; esto es, como poseedor de la experiencia de todos los tiempos pasados. Y, aunque rechazaba el internacionalismo y la posición rupturista de la arquitectura moderna, coincidió con ella en la necesidad de una gran renovación y del reduccionismo a que era necesario llevar el lenguaje arquitectónico, aun cuando se siguiera basando en el tronco tradicional.

Pero su simplificación y estilización del lenguaje clásico, no exenta de caracteres surrealistas de tipo metafísico ni de la práctica de la ironía formal, no renunció sin embargo al empleo y exhibición de muchos de sus recursos, método por el que Muzio combatió a la arquitectura moderna hasta el punto de apropiarse incluso de algunos de sus instrumentos o contenidos.

Su obra más conocida continúa siendo una obra juvenil, el gran edificio de viviendas en Via Moscova, Milán —llamado *Ca'brutta* (Casa fea, 1919-1923)— tal vez porque en su imagen, concebida casi como un manifiesto, se acumularon los elementos lingüísticos, extraídos del clasicismo y ya reelaborados, que definieron figurativamente su forma de hacer.

El resultado fue tan insólito y atractivo como superficial, dicho esto en sentido estricto, pues cabe reconocer a Muzio la lucidez de comprender el valor de la superficie de la arquitectura, sin dejarse atrapar por principios como los de coherencia o legibilidad que tanto obsesionaron a los arquitectos modernos. Su preocupación fundamental en esta casa fue la de la configuración de su imagen urbana, anticipando con ello la importancia que la mera apariencia iba a tener, a pesar de todo, en la arquitectura del siglo xx.

En el gran conjunto para la *Universidad Católica* de Milán (1929-1938) exhibió de modo mucho más maduro, y mucho menos limitado por el propio tema, el uso de un clasicismo moderado que tenía ya que utilizar instrumentos complejos de composición en todos los aspectos que la arquitectura exige, y en el que la construcción de ladrillo en que la obra se realizó incluía el uso de las bóvedas y el de su expresividad como material visto. El conjunto es una exhibición virtuosística, incluso desafiante, de la capacidad del estilo para resolver problemas modernos y, así, de renovación y vitalidad de una tradición que debía caminar, sin embargo y a pesar de su posible lucidez, a la defensiva.

En el *palacio del Arte* en el parque de Milán, y algo más adelante (1932-1933) asumió un logrado compromiso entre clasicismo y racionalismo, obviamente presidido por aquél. Otros ejemplos de



*Convento di Sant'Angelo* (Milán, 1939), de G. Muzio. Detalle de fachada



*Casa Bonaiti* (Milán, 1935-1936), de G. Muzio

gran interés, más tardíos, son el *palazzo dei Giornali* (1938-1940) y el *convento di Sant'Angelo* (1939), ambos en Milán.

El diseño interior de la *Exposición de Artes Decorativas*, de Monza (1930), incluyó de modo más intenso, por su propia condición, los aspectos figurativos del estilo. El efecto de la extrema simplificación, el esencialismo con el que los elementos clásicos se diseñaron, aumentado por un cierto gigantismo y por su condición metafísica, de *objet trouvé*, propusieron unos interiores de gran originalidad y atractivo, y que obviamente recuerdan hoy algunas de las versiones de lo que contemporáneamente se ha llamado *post-modern*.

En las *casas Bonaiti* y *Malugani* (Milán, 1935-1936) se propuso, por el contrario, y sin duda por la fuerza del tema, la arquitectura más cercana a la propiamente moderna que Muzio hizo. La intensidad concedida a la expresión de la estructura porticada y a la fábrica de ladrillo caracterizan estos cualificados edificios de viviendas como volúmenes urbanos, probablemente los mejores ejemplos residenciales del centro de Milán en aquellos años.

En el *concurso para el mausoleo de Atatürk* en Ankara (1938), el gesto neoiluminista del empleo de una pirámide hueca y de doble hoja hizo coincidir a Muzio con el arquitecto español Luis Moya en su proyecto de monumento llamado «Sueño Arquitectónico» (1937), así como con el proyecto de Parlamento de Plečnic, ya citado. El carácter surrealista, metafísico, fue en todos ellos evidente, siendo

prueba de cómo una estética opuesta a la que está en la base de la arquitectura racionalista —es decir, opuesta al cubismo— dio pie en Europa a una intención figurativa, manifestada colectivamente, que no puede tenerse por heredada de la tradición. Y que —como la arquitectura moderna, aunque en sentido distinto— bebió en las fuentes del arte contemporáneo.

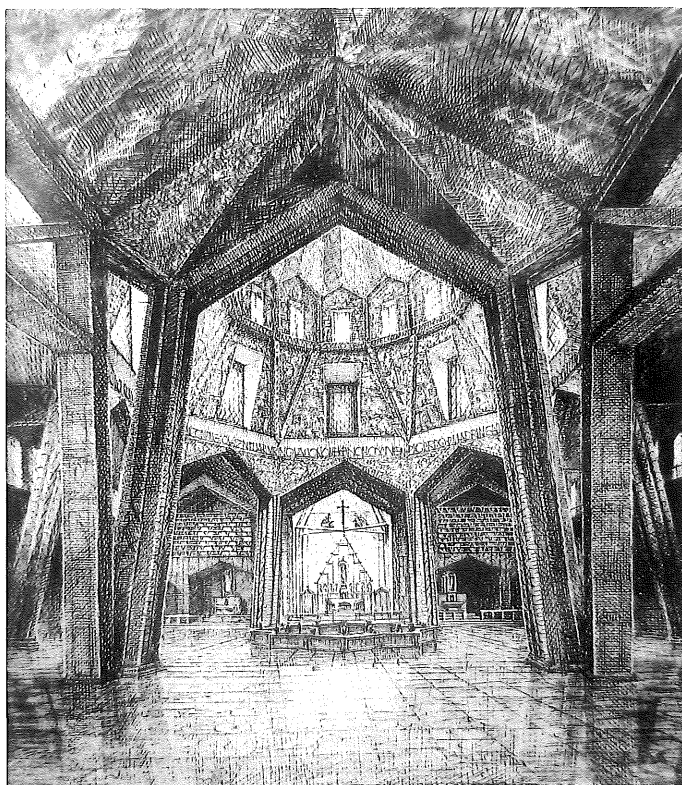
La carrera de Muzio se prolongó más allá de la segunda guerra europea, sufriendo una notable evolución y dejando asimismo obras muy estimables.

La más importante fue, sin duda, la de la construcción de la *basílica de la Anunciación* en Nazareth, Palestina (1959-1969), ambicioso organismo eclesial en el que se aspiraba a un historicismo no clásico, modernizado e intenso, que alude a una edad media italiana, románica y gótica, y se manifiesta mediante un empleo del hormigón armado atento a instrumentos y experiencias modernas brillantemente manipuladas. Se trata sin duda de uno de los ejemplos más interesantes de la temática eclesial y entre los más tardíos; ejercicio de la arquitectura que, coherentemente, caracterizó en gran modo la producción de los arquitectos que estamos analizando.

Es de destacar asimismo cómo Muzio participó indirecta, pero intensamente, en los puntos de vista mantenidos a partir de la posguerra por E. N. Rogers y su generación acerca de la importancia de las «preexistencias ambientales» de las ciudades históricas y la necesidad así de realizar una arquitectura moderna capaz de adecuarse a ellas.

La *casa en el corso Vittorio Emmanuelle* (1963) y la *Banca Commerciale* (1965-1969), ambas en Milán, dan prueba de su cercanía final a la citada generación —o, casi, de su influencia en ella, si se prefiere—, si bien con un exaltado acento que las hace absolutamente propias.

Muzio fue para la cultura italiana, como personaje ambivalente entre el ansia de la modernidad y la matización de la misma, un fuerte mito y, a la vez, un anti-mito, que sólo recientemente ha sido asimilado. Su influencia fue así algo soterrada y oculta, aunque bastante intensa.



*Basílica de la Anunciación en Nazareth, Palestina (1959-1969), de G. Muzio*



*Banca Commerciale* (Milán, 1965-1969),  
de G. Muzio



**1. 6. NUEVO CLASICISMO Y HORMIGÓN ARMADO. LA OBRA DE AUGUSTE PERRET.**—El novecentismo, o el academicismo moderno, tuvo también vigencia en Francia en términos similares a los relatados, pero la obra más importante, influyente y original en lo que hace a la arquitectura que renovó el clasicismo y se propuso una mediación con la arquitectura moderna fue la de **Auguste Perret** (Bruselas, 1874-1954).

Perret fue alumno de la Escuela Beaux-Arts de París, aunque no llegó a titularse nunca por falta de interés con respecto a dicha enseñanza, continuadora del eclecticismo decimonónico, e inaugurando así un modo de acceder a la arquitectura que seguirían su discípulo Le Corbusier y también Mies van der Rohe. Su acceso a la profesión lo hizo directamente desde la práctica, regresando así, paradójicamente, al modo tradicional del aprendizaje que representaba entonces una fuerte disconformidad con la enseñanza académica. Un modo de declararse moderno, según el deseo de renovación de la arquitectura, al que se venía aspirando, al menos en la cultura francesa, desde el siglo anterior.

Perret llegó a tener, incluso, su propia escuela particular, la del Palais de Bois, en París, en la que en 1908 ingresó Le Corbusier.

Su carrera fue, en las dos primeras décadas del siglo, un ejemplo de renovación, y su figura pasó por ello a la historia como la de un pionero de la modernidad. El enfrentamiento concreto con el eclecticismo fue desarrollado en base a la importancia fundamental que para él adquiría un material revo-

lucionario, el hormigón armado, desde el que codificó un nuevo modo, tan clásico como moderno, de hacer arquitectura.

Perret fue así el primero que llevó al hormigón, desde las indecisiones iniciales de su uso y la ambigüedad de su propia naturaleza, a prescindir de un posible empleo masivo y una configuración de superficies para emplearlo como un modo más perfecto de construir con estructuras reticulares; esto es, del mismo tipo que las empleadas tradicionalmente con la madera o, modernamente, con el acero.

La docilidad formal del material, sólo limitada por la necesidad de hacer un molde, fue utilizada por Perret a favor de sus posibilidades para fabricar una delgada retícula de vigas y soportes. Pero esta retícula es además, en hormigón, monolítica e hiperestática, por lo que se simplifican enormemente las uniones entre sus piezas, lo que significó tanto grandes ventajas proyectuales y constructivas como la obligación de crear una nueva sintaxis, un nuevo lenguaje: en suma, una nueva arquitectura.

Una relación entre construcción y forma completamente diferente, y en la que, frente a la construcción mural que caracterizaba a la arquitectura académica, era necesario resolver cuál pudiera ser la configuración a dar a la construcción material según una doble cuestión: la existencia de una estructura resistente como tal estructura separada, de un esqueleto, y de las fábricas o elementos de cierre que configuran los volúmenes y que pasan a ser constructivamente independientes de aquél.

Inició con ello un modo moderno de entender la construcción que se haría convencional y mayoritario en el siglo xx, estudiando por vez primera la relación establecida entre estructura y forma, que constituyó tanto la obsesión como una de las principales inspiraciones de los arquitectos propiamente modernos, tal y como ocurrió en cierto modo con el propio Le Corbusier.

Pero la reacción de Perret fue en gran medida tradicional, pues lejos del ideal de independencia efectiva entre estructura y cerramiento propio de los modernos, tomó la retícula de hormigón armado en un modo semejante al planteado con la de acero por los arquitectos de la Escuela de Chicago. Esto es, hizo que los pórticos de soportes y vigas coincidieran con el cerramiento de fachada del edificio, permaneciendo vistos, y sirviendo así como una poderosa y primaria configuración de la misma. En el interior, los elementos de la estructura quedaban generalmente ocultos, confundidos con las fábricas de cierres y distribuciones, o sometidos, si era posible y oportuno, a un puntual y compositivo papel semejante al de las columnas clásicas.

La *casa de la calle Franklin*, en París (1903), constituyó un famoso y temprano ejemplo que supuso tanto un avance hacia la modernidad —tal y como fue visto por los apologetas del Movimiento



*Casa de la calle Franklin* (París, 1903),  
de A. Perret





*Teatro de los Campos Elíseos* (París, 1910-1913), de Van de Velde con A. Perret. Detalle interior

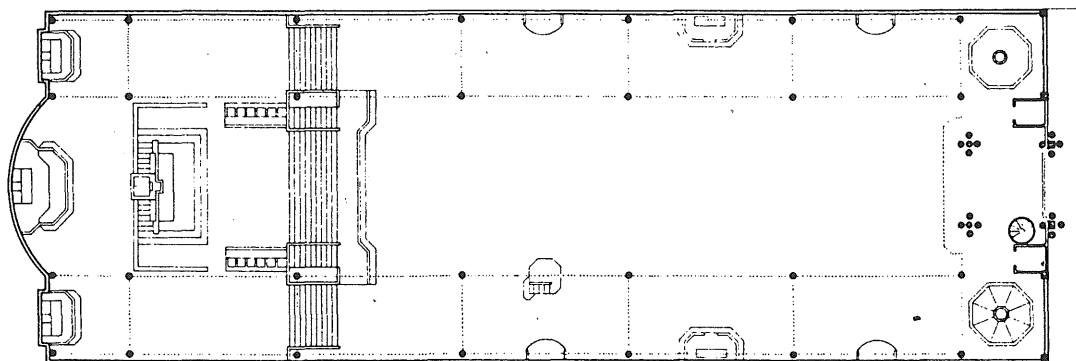
Moderno— como una codificación que fue desarrollada hasta el final de su carrera en un modo que, si bien diverso, respondió siempre a las primeras ideas básicas ya señaladas por este edificio.

Así, en la arquitectura de Perret, la retícula de la estructura, a la que se hacía permanecer vista tanto por su condición pétreo como por su capacidad de manipulación formal y dimensional, recomponía en el exterior de los edificios una analogía simplificada y moderna de los órdenes clásicos, muy frecuentemente; o configuraba, en todo caso, su imagen primaria. En los tramos creados por esta estructura se disponían los huecos —los edículos—, rodeados de sus dinteles, jambas y alféizares y mostrando con ello su individualidad y su sometimiento a las proporciones, mientras a los paños de los cierres se les daba una apariencia texturada. Es decir, diferenciada de la estructura.

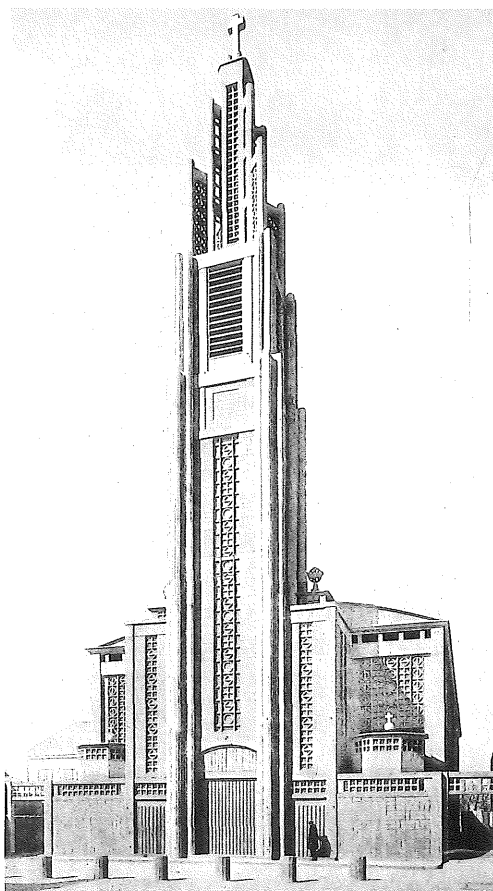
En otro edificio temprano, «premoderno», el *garaje de la calle Ponthieu*, en París (1905), la configuración descrita alcanzó una apariencia mucho más modernizada y tajante al suprimirse los paramentos ciegos y ser substituidos por vidrio. Ello hizo ver al Perret de aquel momento como un arquitecto radical: la fachada del edificio moderno podía ser tan sólo la estructura, y el cerramiento convertirse completamente en vítreo.

Aunque esta fachada del garaje es perfectamente simétrica, y tiene además un último piso en el que un sistema rítmico de machones no estructurales refuerzan a la cornisa para que la imagen permanezca en lo que podemos entender como composición clásica, los rasgos modernos del edificio fueron suficientes para hacer de Perret un pionero de la nueva arquitectura. Tal posición fue reforzada por otras obras, como la del *taller de confección Esders en la avenida de Philippe Auguste* (París, 1919), en donde la espectacular estructura de arcos de hormigón define un espacio interior de alto interés.

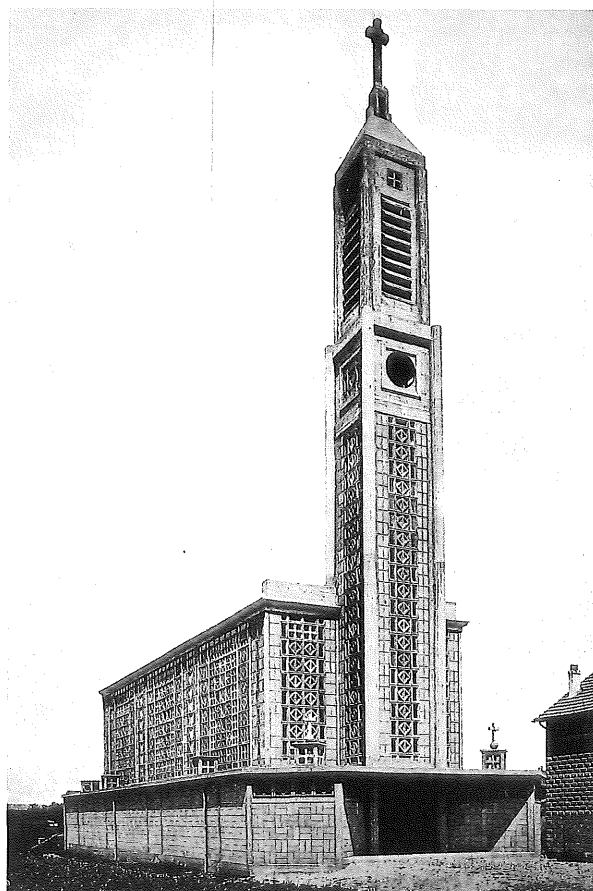
La participación de Perret en el *teatro de los Campos Elíseos* (1910-1913), con Van de Velde, se ha tenido igualmente por una arquitectura «premoderna» en cuanto a la utilización sistemática de la estructura de hormigón armado. Pero lo importante de esta utilización era, sobre todo, la de tratar este material como un modo de hacer estructuras a base de barras, substituyendo con ventaja, y como ya dijimos, a las estructuras de madera o a las de acero.



*Nôtre Dame de Raincy* (1923), de A. Perret. Planta



*Nôtre Dame de Raincy* (1923), de A. Perret. Exterior



*Santa Teresa de Montmagny* (1926), de A. Perret

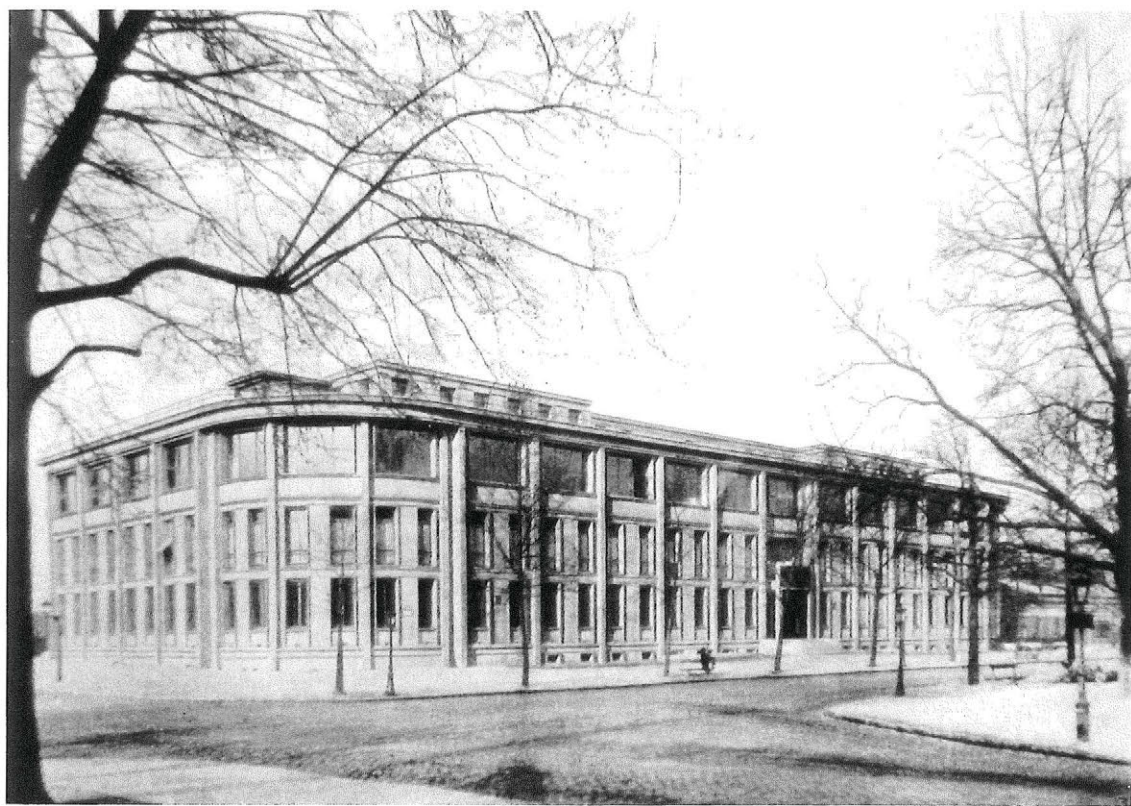
El caso es que la obra de Perret no irá avanzando con el tiempo hacia la renovación radical de la arquitectura, sino hacia la consolidación de un sistema moderno de continuar con la tradición. Una tradición que ni siquiera es siempre la tradición clásica, pues en los proyectos de iglesias —como la de *Nôtre Dame de Raincy* (1923) o la de *Santa Teresa de Montmagny* (1926)—, subyace un interesante intento de recuperación de los valores formales del gótico mediante el hormigón armado.



Merece la pena destacar respecto a estos templos, por un lado, el hecho de que, como el gótico hacía con la piedra, el hormigón era en ellos el único material que de modo absoluto los construía. Y, por otro, que la ambición goticista no dejaba de ser una variante de los intereses formales académicos, muy propia para que Perret —que hunde a su pesar sus tecnicistas y clásicas raíces en el siglo XIX— la despertara todavía. Pero, en aparente paradoja, esta posición le consolidaba un tanto también como moderno, en el sentido de que el gótico, al identificar extraordinariamente la estructura resistente y la forma general, representaba todavía intereses valiosos para los arquitectos modernos, que aceptaban la herencia gótica del XIX mientras rechazaban la clásica y ecléctica, consideradas como puramente académicas.

Esta resbaladiza cuestión, basada en una identificación doctrinaria de un mismo tronco académico, constituyó uno de los equívocos principales de la revolución moderna.

Pero ya en obras como el *teatro para la Exposición de Artes Decorativas* (1925), en el *edificio para la Marina francesa* (1929-1930, París), o, algo más adelante, en el edificio para el *Le Mobilier National* (París, Berbier du Mets, 1; de 1934, que le fue encargado para resarcirle de su fracaso en el concurso del Trocadero) y en el *Museo de Obras Públicas* (hoy Consejo Económico y Social; Av. de Iéna, 1; París, 1937), el intento de Perret de configurar una arquitectura clásica modernizada y completa, basada en el hormigón armado, y primariamente configurada por la retícula de su estructura que sustituye los viejos órdenes con alusiones bien directas, era un hecho indisimulado, al menos por su fecha. Y se diría que clara y voluntariamente antimoderno, si por moderno debía entenderse la arquitectura racionalista que fue luego conocida como el Estilo Internacional.



*Edificio para la Marina francesa* (París, 1929-1930), de A. Perret



*Museo de Obras Públicas* (1, Av. d'Iéna, París, 1937), de A. Perret. Detalle



*Edificio de Le Mobilier National*  
(Berbier du Mets, París, 1934),  
de A. Perret. Detalle





*Casa de pisos en la calle Rayonard*  
(París, 1932), de A. Perret



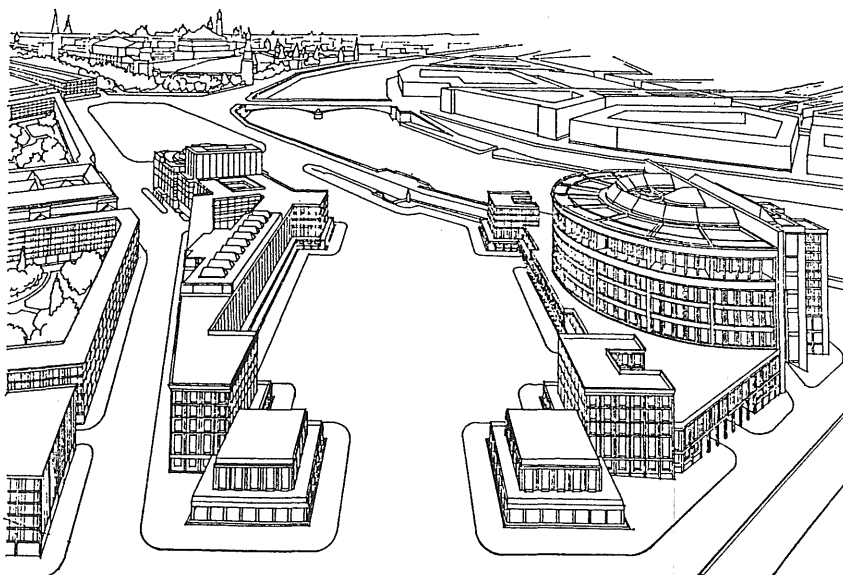
*Casa particular en París*, de A. Perret

Aunque en este ya madurado intento tal vez sus expresiones más atractivas de anteguerra las forman los edificios residenciales, como la *casa de pisos en la calle Rayonard* (París, 1932), o las pequeñas *casas de comunidad de propietarios en La Puerta de Passy* (1930) y de la *Avenida de Ingres* (1932), así como algunos hoteles particulares —como la *casa Bressy* (Villa Säid, 27; 1927-1928)— todas ellas en París.

En 1933 concursó, como tantos, al *palacio de los Soviets en Moscú*. Su proyecto, poco valorado entonces por una crítica sólo interesada en reseñar el avance de la modernidad, era uno de los verdaderamente atractivos. Y no tanto por los términos de su arquitectura que se vienen describiendo, en aquel caso sólo esbozados, cuanto por una espléndida implantación en el lugar que consiguió disponer un simétrico, sencillo y estudiado espacio urbano, de matriz neoacadémica, mientras los complejos edificios que lo conforman eran en realidad asimétricos, atendiendo cada uno a su programa y adecuándose a la forma de la ciudad.

Ello representó una lección de arquitectura urbana que no tuvo cabida completa ni en los esquemas académicos ni en los modernos, sino sólo en las aproximaciones mediadoras que nos ocupan, y que supuso una tan importante contribución de éstos como carencia de aquéllos.

Después de la guerra europea Perret se hizo cargo de la *reconstrucción de Le Havre* (1944-1947, y siguientes, continuándose la obra después de su muerte), y proyectó asimismo el plano de reconstrucción de Amiens. En Le Havre el sistema de academicismo modernizado compuesto con el hormigón mediante su capacidad para constituir una poderosa retícula alcanzó, de nuevo, un gran interés,



*Proyecto para el concurso del palacio de los Soviets en Moscú (1933), de A. Perret*

ahora favorecido por la importancia de la sistemática urbana y del valor que las piezas habían de alcanzar como configuradoras de la ciudad en su conjunto.

Pues fue esta, la idea de que la arquitectura individual forma parte de un conjunto, la ciudad, y contribuye así a la construcción de una dilatada y colectiva obra de arte, la visión tan tradicional como positiva que arquitectos como Perret —y como los que se examinan en este capítulo— ejercieron con talento, dando así sentido a configuraciones arquitectónicas cuyo objetivo pudiera tenerse por más banal si no se considerara esta importante cuestión.

La arquitectura de Perret, analizada siempre como una cuestión evolutiva en el interior del desarrollo de la modernidad, tuvo un alto interés en sí misma; esto es, como contribución arquitectónica sustantiva, no sólo históricamente contemplada. No será así extraño que su influencia se hiciera sentir en otras arquitecturas europeas posteriores, cuando los proyectistas estimaron su aproximación moderna a los valores del clasicismo mediante el empleo de la estructura reticular, muchas veces precisamente por dar valor a las reflexiones sobre la imagen urbana que se han descrito.

## **1. 7. LA ARQUITECTURA CLASICISTA DE LOS RÉGIMENES TOTALITARIOS.—**

*1. 7. 1. La arquitectura bajo el régimen nazi.*—La crisis económica en la Alemania de los años treinta dejó en manos del Estado la inmensa mayoría de la construcción. La llegada al poder del régimen nazi eliminó la arquitectura moderna, que convirtió en un enemigo. La escuela Bauhaus fue cerrada y los protagonistas de la modernidad tuvieron que acabar emigrando, tanto por causas políticas como profesionales.

Entendida la arquitectura oficial del régimen nazi como una institución propagandística al servicio del Estado —de los fines del partido— y controlada incluso por el propio dictador, presentó perfiles proyectuales y estilísticos más propios y extremados que las arquitecturas tardoclásicas que hasta ahora hemos visto: aquellos que la caracterizaron por la utilización simplista de los principios académicos primarios: jerarquía, simetría extrema y enfática, esquematismo compositivo y axial, y completa servidumbre respecto de la tradición académica neoclásica. Su lenguaje simplificado, voluntariamente duro y hasta tosco, lejos de cualquier delicadeza, sacrificó todos sus valores en beneficio de la alusión a la imagen de la fuerza y del puro efecto escenográfico. Fue la arquitectura más condicionada por lo político de todo el panorama de aquellos años.

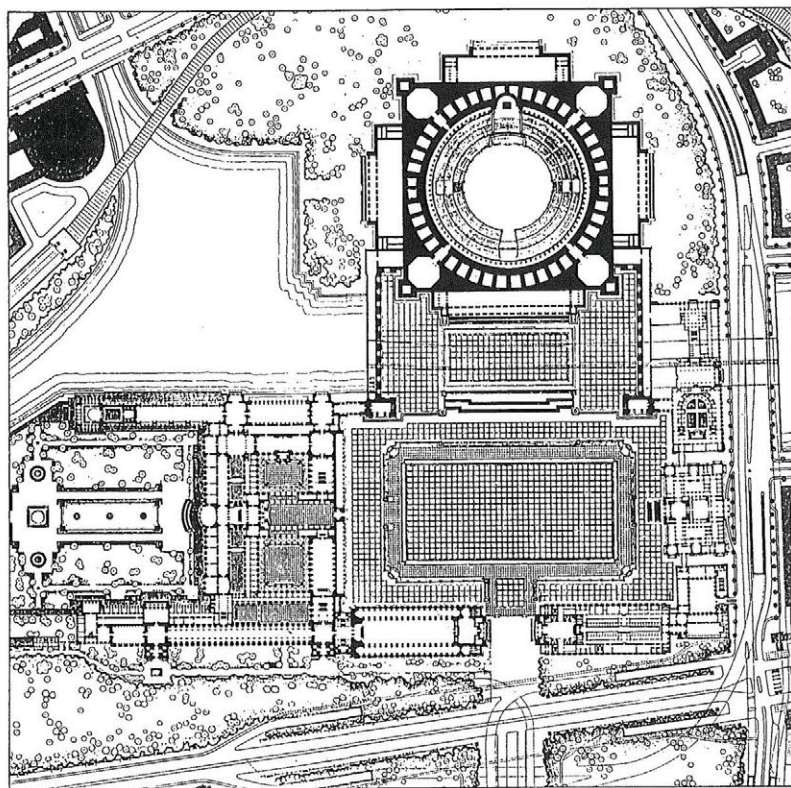


Pero el gran autor que había iniciado la línea de esta arquitectura tardoclásica fue, en vez de Tessenow, **Paul Ludwig Troost** (1878-1934), proyectista schinkeliano que había ignorado igualmente la revolución moderna y que se hizo cargo, ya durante el dominio nazi, de la *casa del arte Alemán* y de la *remodelación de la plaza Königlicher*, ambas en Munich, y ambas también de mayor interés que la arquitectura a la que finalmente sirvió de guía. Su frío pero delicado clasicismo constituyó el verdadero ideal o modelo estilístico del nazismo.

Pero Troost, que no acababa de conectar bien con el dictador, falleció además prematuramente. Fue **Albert Speer** (1905-1982, como ya hemos dicho, discípulo de Tessenow, muy estimado por su gran eficacia como organizador y mucho más sumiso ante las ideas personales del dictador alemán) quien recogió su herencia y quien, desde su cargo de inspector general de las construcciones de Berlín, se convirtió tanto en el principal arquitecto del régimen como en el inspirador del resto de la arquitectura oficial.

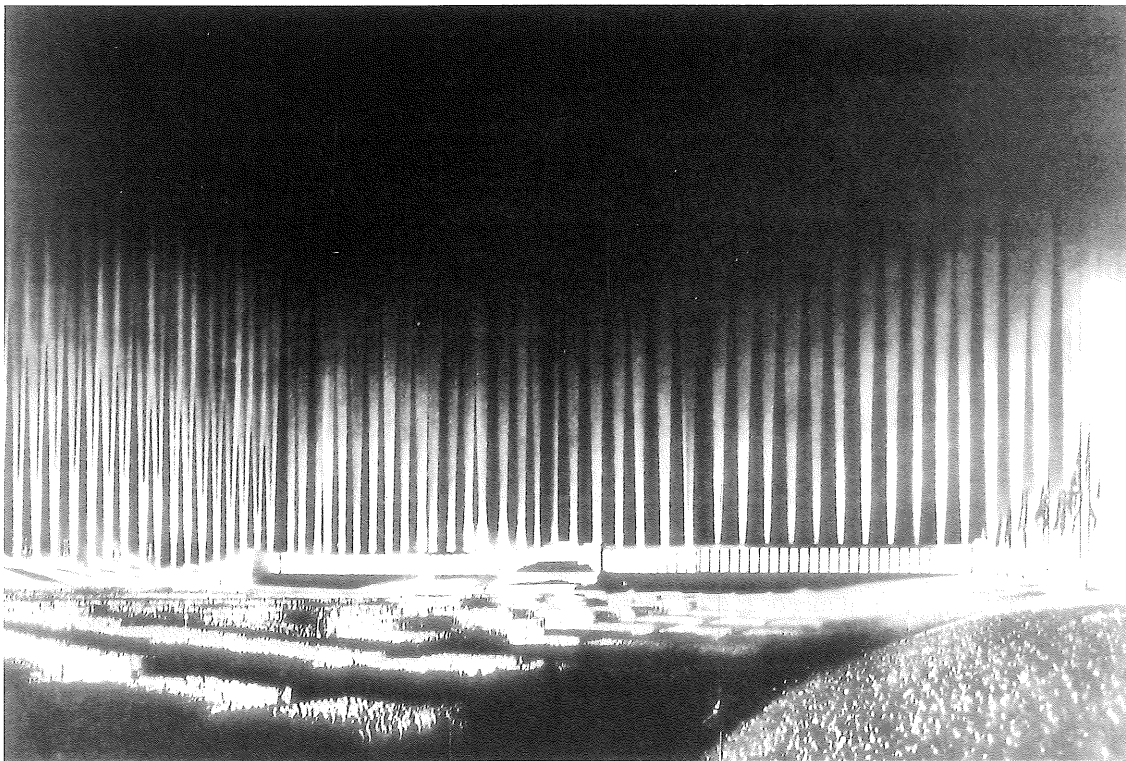
En su obra destacó, por la gran significación que hubiera tenido y por ser expresión directa de los deseos del dictador, el proyecto de conjunto urbanístico y arquitectónico de *remodelación del sector oeste del centro de Berlín* (1937-1943), el «Gran Berlín», plan inspirado en un tosco y literal iluminismo tardío, aunque extraído asimismo, en su vertiente urbana, de la idea de arquitectura académica presente en la *City beautiful* desarrollada por Burham en Estados Unidos cincuenta años antes.

Este proyecto tenía al menos la virtud urbanística de haber identificado la conveniencia de un eje norte-sur, capaz de articular el encuentro del límite dieciochesco de la vieja ciudad con su ensanche, provocando así una estructura metropolitana más jerarquizada, y desplazando la moderna condición central de la ciudad hacia el este. El eje se iniciaba y quedaba presidido por el gran hall (*Grosse Halle*), gigantesca sala de convenciones concebida como un enorme Panteón neoiluminista, que daba lugar a una gran plaza, inicio del nuevo eje. Esta plaza absorbía lateralmente en sus edificaciones el viejo Reichstag.



Proyecto de remodelación del sector oeste del centro de Berlín (1937-1943), de A. Speer





*Decoración nocturna del Zeppelin-feld de Nüremberg, para una concentración nazi, de A. Speer*

Aunque nada de este ambicioso plan fue realizado, Speer llegó a construir, sin embargo, la *Cancillería del Reich* (1938-1939, demolida) en un lugar próximo a la Leipziger Platz, demostrando sus dotes de organizador al lograr hacerlo en un año. Su planimetría era de un academicismo más libre, algo menos condicionado por las convenciones al tener que acomodarse a un terreno no del todo regular y a otras servidumbres urbanas, y que puede recordar incluso, aunque lejanamente, recursos proyectuales similares a los de Lutyens. En lo figurativo, no exento de cierto mérito profesional, se mantuvo en las duras y frías características estilísticas derivadas de la arquitectura de Troost, y que hizo propias e impuso a otros en gran modo.

En Nüremberg construyó también en parte algunas edificaciones del área del partido (1937-1940) según su propio plan de conjunto, con el impresionante *Zeppelin-feld*, enorme «campo» de celebraciones y desfiles, en el que la intención de tamaño gigante que tanto banalizaba las ideas del Gran Berlín fue aquí un recurso empleado con mayor fortuna.

Pero para hacer verdadera justicia a Speer, además de reconocerle como gran organizador, es preciso recordar también sus cualidades de escenógrafo puro, generalmente al servicio de las grandilocuentes y masivas manifestaciones del partido. De entre ellas destacó la preparada para los actos de la concentración de los cuadros del nazismo en el *Zeppelin-feld*, en plena guerra, con la necesidad de realizar desfiles en una obra aún sin finalizar y con unos militantes ya no tan apuestos y jóvenes.

Para lograr la brillantez de la manifestación Speer la organizó de noche, iluminada por una gran cantidad de reflectores de defensa antiaérea, que se colocaron con su iluminación completamente vertical, según el rectángulo del gran estadio, y realizando así la ilusión de una «catedral de luz», impresionante según testimonios de diplomáticos extranjeros, y cuya espectacularidad no es difícil de imaginar, pudiendo comprobarse en algunos recuerdos fotográficos. Para conseguirla se desarticuló por

unos días la defensa antiaérea de Alemania, dando fe de la incoherencia del arte y de la guerra en el tristemente recordado régimen.

Muchos otros arquitectos conservadores debieron aceptar, de grado o por fuerza, la manera oficial. De entre ellos puede citarse a W. Kreis, H. Dustmann, Ludwig Ruff, autor del edificio de *sala de congresos* de Nüremberg (inacabado), Ernst Sagebiel, autor del *aeropuerto de Berlín*, y Werner March, autor del *Estadio olímpico*, estas tres últimas probablemente las producciones de mayor interés de aquel seguimiento. Otras maneras conservadoras diferentes, de carácter neorromántico o medievalista, tuvieron cabida para obras fuera de Berlín, así como existió incluso alguna obra racionalista en la edificación industrial. Paul Baumgarten pudo practicar un clasicismo más independiente en el teatro en Saarbrücken y arquitectos como Bishof o Hafen construyeron ciudades-jardín a la manera tessenowiana. Paul Bonatz tuvo que resignarse a construir puentes para las autopistas.

*1. 7. 2. Arquitectura alemana tardoclásica del Berlín oriental.*—La historia moderna de Berlín ha sido, por causa de la guerra, una historia trágica: la de una ciudad perdida por los desastres que la guerra significa, castigada y traumáticamente dividida durante más de cuarenta años.

Vencido por los aliados el régimen nazi, Berlín era, como es sabido, una completa ruina. Sólo una proporción muy escasa de sus edificios se encontraba parcialmente en pie; era una ciudad arquitectónicamente muerta. En 1948 Berlín se dividió también, de acuerdo con la división del propio país, y su historia tomó ya, a partir de entonces, dos caras diferentes: pasó a ser dos ciudades, tan físicamente contiguas como opuestas en su política y en su vida. Este y Oeste se opondrían como imágenes de dos concepciones contrarias de la ideología.

En el sector Oeste, que no contenía las áreas centrales, un espíritu de olvido y de purgación animó a eliminar los recuerdos del pasado: las ruinas se destruyeron del todo y se limpiaron los terrenos, dejando muy pocos edificios para ser reconstruidos. La mayor parte del plano de la ciudad permanecía, pero la arquitectura que la había construido fue derribada casi por completo: la ciudad era otra, casi un territorio virgen. Las fotos aéreas de la época muestran, después de la limpieza, un paisaje más desolado aún que el de las propias ruinas.

La confianza en una ideología urbana moderna, asimilada a la libertad y a la democracia, se ofrecía entonces como única tabla de salvación: como algo que acumulaba ventajosamente las ideas de purgación y de nuevo paraíso. Todo plan de reconstrucción de la magnífica y vieja Berlín —considerada una ciudad «culpable»— se dejaba de lado.

En cuanto al sector Este, sometido a la Unión Soviética, la profesión de arquitecto fue reorganizada para formar colectivos y los profesionales reeducados para que perdieran su individualismo creativo y pudieran servir los altos intereses del Estado. En 1952 fue creada la *Deutsche Bauakademie*, tomando como modelo la Academia de Arquitectura de la Unión Soviética, en la que se agrupaban institutos de investigación y de proyecto.

La posesión completa del centro histórico de la ciudad y de la mayoría de sus más importantes edificios hizo lógica la intención de reconstruir Berlín, pero el deseo estatal no fue tanto el de recuperarla estrictamente cuanto el de volverla a hacer al modo académico, con arquitectura clásica y haciendo de ella una auténtica ciudad completa. Una ciudad, por tanto, en la que el sector occidental —la parte moderna, en definitiva— quedara como un residuo.

El Berlín oriental podría continuar siendo, además, una verdadera capital, relativamente abierta hacia su territorio, mientras el Oeste se convertía en un simple y aislado enclave urbano. Se pretendió así que la puerta de Brandeburgo volviera a ser, como en el siglo XVIII, la puerta de la ciudad.

En 1952 se elaboró un plan académico, que se puede definir también como basado en recursos muy similares a los de la imperial y estadounidense *City beautiful*, por lo que el parecido con las más simples intenciones nazis en torno al eje norte-sur proyectado por Speer han de verse más en esta acade-



*Edificio en la Karl Marx Allee (Berlín, 1957-1965)*

mica raíz común. Resulta, desde luego, una paradójica ironía que el antecedente más cercano fuera éste, aun cuando no tiene por qué existir ningún influjo directo.

Sin que los investigadores urbanos hayan iniciado modernamente su trabajo en el Berlín Este, se conocen todavía, o se han publicado hasta ahora, muy pocos documentos de este plan, si bien suficientes para reconocer su interés. La sistemática urbana utiliza la escenografía académica y la ligadura entre edificación y espacio urbano, pero los edificios planeados eran de anchuras modernas y las manzanas no son así de edificación cerrada, sino que constituyen unidades semejantes a las *höfe* vienesas, sistemáticamente dispuestas. Los esquemas edilicios eran una traslación de esquemas soviéticos proyectados para Moscú. Pocos aspectos del plan fueron, sin embargo, llevados a la realidad.

La restauración de monumentos y de algunos edificios residenciales, en ocasiones poco cualificada, constituyó uno de los aspectos más notorios del Berlín Este, coherente con uno de los dos planos conceptuales que animaban este plan.

El otro plano diferente del plan era, como dijimos, el de la creación de una ciudad académica capaz de identificarse con los valores colectivos del socialismo. Se construyó de ella, al menos, un enorme y cualificado elemento: la larga avenida que se llama *Karl Marx Allee* (antes, *Stalinallee*, 1957-1965, colectivos E. Collein, W. Dutschke y J. Kaiser), rasgo urbanístico primario del Berlín oriental constituida por piezas de arquitectura unitarias de notable interés entre los clasicismos tardíos de nuestro siglo. Destinada a contrarrestar la avenida Unter der Linden, cuya influencia no podía ir más allá de la puerta de Brandeburgo al iniciarse allí el sector occidental, lograba que el baricentro de la ciudad se situara en la Alexanderplatz y la Karl Marx Platz, reestructurando además todo el distrito circundante de Friedrichshain.

Desprestigiada esta arquitectura por su condición clasicista y por su servidumbre con respecto al régimen recientemente caído, se ha querido evidenciar su maldad arquitectónica como fruto coherente de la expresión de lo autoritario, haciendo notar el parentesco con los gustos nazis y sacando de ello, incluso, consecuencias ideológicas. Debemos, por el contrario, al malogrado crítico italiano Ezio Bonfanti (así como a Aldo Rossi y a Carlo Aymonino) la valoración positiva de este importante ejemplo, muy superior tanto a los toscos modelos nazistas como a los convencionalismos rusos del régimen de Stalin, y el rechazo de las tan falaces como directas argumentaciones que se han sintetizado.

Pues, en efecto, la *Karl Marx Allee* es un elemento urbano cuya importante magnitud física y estructurante de la ciudad sólo es comparable a la calidad y la coherencia que entre la arquitectura y aquella se establecía. La arquitectura concreta es de un clasicismo atractivo y original, y, así, la larga avenida es hoy la herencia urbana más valiosa dejada por el Berlín socialista, además de la conservación de gran parte de la vieja ciudad.

La utopía clásica, muy tardía (algunas de las edificaciones de la citada avenida se construyeron ya en los años sesenta) se interrumpió, sobre todo por motivos económicos, y el contagio de los modelos occidentales la sustituyó enseguida y ya sistemáticamente.

1. 7. 3. *Arquitectura soviética en la época de Stalin.*—Con la arquitectura del régimen nazi, la española de la primera década del régimen franquista, y algunos otros episodios más dispersos, como el que se ha relatado del Berlín oriental, la arquitectura historicista rusa de la época de Stalin constituyó la colección principal de arquitecturas políticas directamente opuestas a la modernidad, con la práctica de un academicismo ecléctico y exaltado, concebido principalmente como una cuestión escénica y representativa del poder.

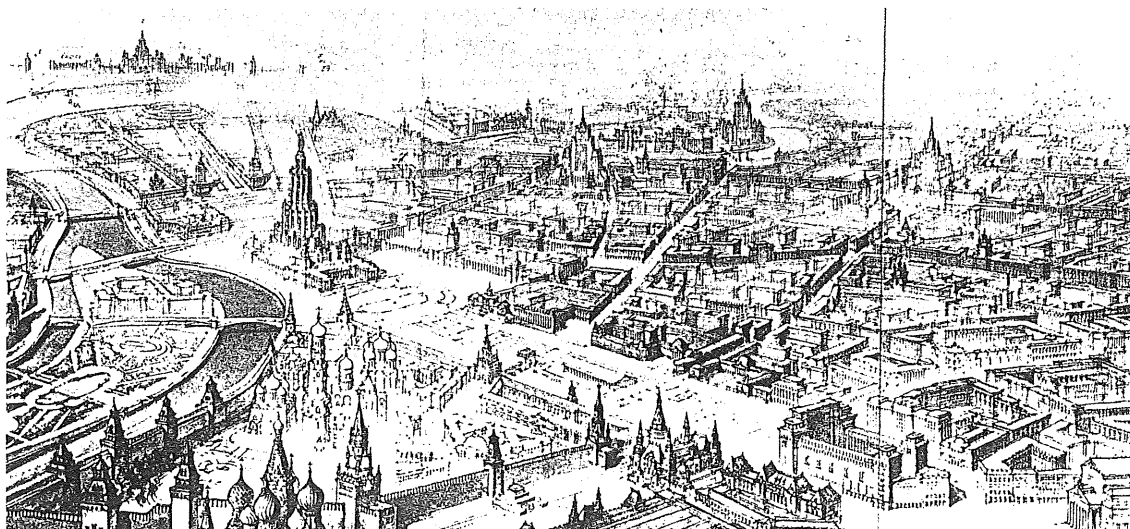
Bien puede verse, pues, que si el historicismo fue propio de algunas de las dictaduras europeas en los años treinta y cuarenta, no puede decirse que fuera unido a ideologías semejantes, e incluso, que no era exclusivo de aquéllas: ya sabemos que el historicismo representó también, mediante Lutyens y otros, a la corona y al imperio inglés, así como también a los Estados Unidos mediante la finalización institucional de la propia ciudad de Washington. En la misma España representó al franquismo, pero también a la República en el caso, por ejemplo, de la construcción en Madrid de los Nuevos Ministerios.

Ya habíamos adelantado cómo el clasicismo académico, frente al romanticismo medievalista o ecléctico del siglo XIX, surgió de nuevo en el siglo XX como una alternativa de modernidad. El código clásico, dominado por muchos arquitectos como un instrumento dotado de gran pureza y abstracción, permitía abordar cualquier problema de proyecto. En algunas ocasiones, como son las citadas, el clasicismo fue empleado como un medio que incluía —e incluso agotaba en gran parte— su lenguaje tradicional, puro o ecléctico. En otras se buscó una modernización de lenguajes e instrumentos. Tales fueron, por ejemplo, la del clasicismo de los países nórdicos, la de ciertas arquitecturas francesas, o la de la arquitectura producida en Italia bajo el régimen de Mussolini.

La arquitectura soviética bajo Stalin condenó, como es bien sabido, el arte y la arquitectura de vanguardia —que tan importante había sido tanto para la revolución moderna de la disciplina como en cuanto respuesta artística de la revolución soviética—, para introducir el llamado *realismo socialista*, que en arquitectura significó la práctica de un historicismo clásico —muchas veces, y paradójicamente, «a la americana»— y sin mucho mayor relieve que el de su valor en relación a la construcción de un nuevo Moscú académico, nunca realizado del todo.

El fenómeno no fue una brusca inversión de las cosas en el momento en que Stalin accedió al poder, pues la inmensa distancia establecida entre el sofisticado constructivismo y el bajo grado de la economía, de la técnica y de la misma cultura popular en la Rusia soviética había ido socavando, poco a poco, el prestigio de las vanguardias artísticas. Ya en 1919 Kamenev, presidente del Soviet de Moscú, había dicho en un discurso: «Basta con esta representación propia de payasos; el gobierno de los trabajadores debe parar decididamente la ayuda que ha dado a todos esos tipos, futuristas, cubistas, o imaginistas. Todos esos “contorsionistas” no son artistas proletarios y su arte no es el nuestro. Son un producto de la corrupción burguesa, de la degeneración burguesa.»

Antes de que se impusiera el *realismo socialista* pueden destacarse ya algunos proyectos académicos, o no vanguardistas, de interés. Son éstos el *mausoleo de Lenin* en la Plaza Roja de Moscú, de Scusev, tanto en su primera versión de madera (1925), como en la siguiente réplica en piedra (1927-



*Perspectiva del proyecto de remodelación del centro y el oeste de Moscú (1946), de Jofan y Gelfrejch*

1930); el *edificio de oficinas* en Moscú de I. A. Fomin (1928-1930), novecentista; o el antiguo *edificio del Ministerio de Agricultura*, también de Scusev (1928-1933).

Eliminada ya en tiempo de Stalin toda tentación de modernidad, los rascacielos eclécticos del gran conjunto de la Universidad Lomonosov de Moscú en las colinas Lenin (de L. Rudniev, S. Cernisev, P. Abrosimov, H. Chrxakov y V. Nasomov, 1948-1952) y del Hotel Leningradskaia, con las estaciones del Metro, fueron las principales realizaciones de un ambicioso intento urbano que debía ser presidido por el palacio de los Soviets (1931, ganado por B. Jofan, V. Gelfrejch y V. Schouko, frente a proyectos de Le Corbusier, Mendelsohn, Perret, Poelzig, Ginsburg, y dando testimonio así de la clausura total de la aventura moderna soviética).

Fue, quizá, en las estaciones del masivo y enorme *Metro de Moscú*, tan importante para una ciudad grande, proletaria y de un invierno tan crudo, donde el realismo socialista se expresó con más elocuencia, ofreciendo paradójicamente al pueblo el viejo «fasto» de la aristocracia y el zarismo, y manifestando la reconstrucción económica socialista del país. La *estación Sokol* fue realizada por K. N. e I. N. Iakovlev (1938); la de la *plaza Majakovskij* por A. N. Duskin (1938) y la *Komsomolskaia* por A. V. Scusev (1952).

En 1946 Jofan y Gelfrejch realizaron una importante perspectiva del centro y de la zona oeste de Moscú, que incluye los rascacielos realizados, y que testimonia con elocuencia el abandonado intento, no exento de interés, pero con perfiles en definitiva igualmente utópicos. Probablemente este dibujo sea uno de los productos más atractivos de esta arquitectura.

Operativa sobre todo como ordenadora de la ciudad y como representación del nuevo poder, la arquitectura académica se extendió por toda la Unión Soviética a través de los edificios oficiales, pero sin que nunca se intentara, sobre todo por su costo, una completa ciudad clásica. Pronto una arquitectura moderna acrítica fue la que sirvió sistemáticamente para el crecimiento de la ciudad.

La condición conservadora de la cultura arquitectónica no fue, pues, muy ligada a ideologías concretas, sino recurso bastante común, utilizado para diversos fines. Ya antes del concurso del palacio de los Soviets también el importante concurso para la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927) había sido fallado a favor de arquitectos académicos. Interesa así destacar sobre todo el hecho de que en la arquitectura soviética académica no se produjeron nunca ejemplos verdaderamente cualificados, de interés independiente e internacional, y que los hiciera dignos de mayor reseña.